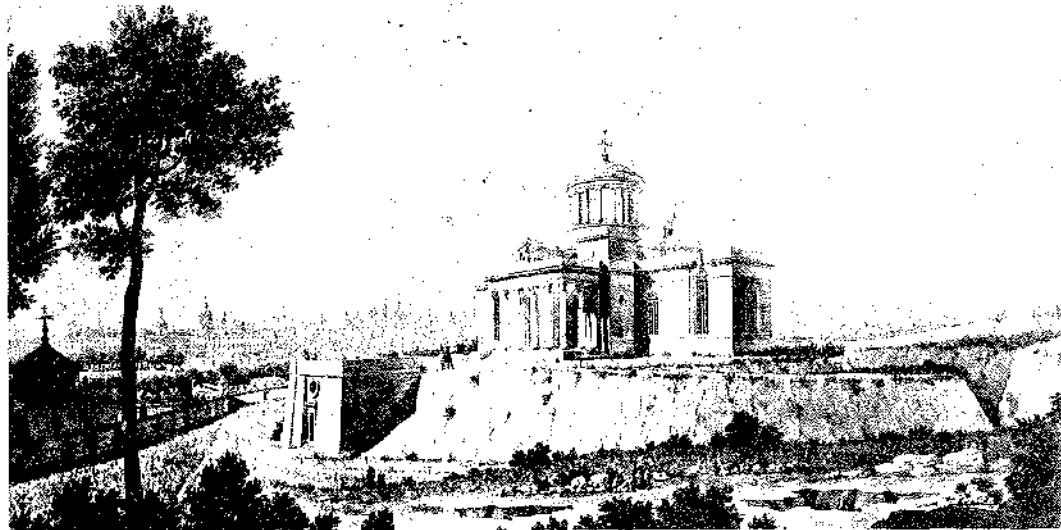


LOS DISCIPULOS DE VILLANUEVA

Pedro NAVASCUES PALACIO



Isidro González Velázquez: *Dibujo del Observatorio Astronómico de Madrid.*

Hace ya algunos años, el profesor Chueca detectó la existencia real de una herencia vilanovina, no sólo a través de los proyectos que en la Academia se ejecutaban, sino en la huella dejada en sus más directos discípulos, como lo fueron Isidro Velázquez y Antonio López Aguado. Estos, de algún modo, se repartieron no sólo la herencia espiritual, sino también la profesional, puesto que Velázquez sería nombrado Arquitecto de los Reales Sitios, al tiempo que López Aguado iba a ocupar el nada despreciable destino de Arquitecto Mayor de Madrid, separándose de este modo dos actividades que Villanueva aunó en su persona. Ambos arquitectos, Velázquez y Aguado, pertenecieron a la generación de 1765, posiblemente la última de formación neoclásica y la primera en conocer el quiebro producido por el movimiento romántico. Sus arquitecturas llegaron incluso a perder el rigor purista del maestro, en lo que no hay que ver tan sólo el simple paso del tiempo que arrastra consigo los ideales estéticos más firmes, sino también la circunstancia política en la que hubo de desenvolverse nuestro neoclasicismo madrileño del primer tercio del siglo XIX, limitado y roto por la guerra de 1808. Con todo, a la vuelta de Fernando VII, en 1814, Velázquez y Aguado supieron caracterizar la nueva arquitectura que se debatió entre el absolutismo y el régimen constitucional, y que tuvo su analogía arquitectónica en la pugna establecida entre el neoclasicismo como estilo único, absoluto, sostenido oficialmente desde la Academia, y el primer eclecticismismo romántico de clara inspiración liberal.

ISIDRO VELÁZQUEZ



ISIDRO VELÁZQUEZ.



Antonio González Velázquez: *Vista del Paseo del Prado.*

La familia de los González Velázquez desempeñó un papel fundamental en la formación del arte cortesano madrileño en la segunda mitad del siglo XVIII y buena parte del XIX.

Su vinculación al arte oficial, como pintor de Cámara que fue alguno de sus miembros y la familiaridad y trato dentro de aquel medio palatino, fueron, sin duda, decisivos en la biografía de Isidro Velázquez, si bien éste, lejos de vivir en la inercia de su circunstancia familiar, supo responder con talento y esfuerzo propios a las facilidades que el destino le deparó. Tanto pesó el apellido familiar, que la historiografía forzó su verdadero nombre hasta conocerle hoy como Isidro González Velázquez, cuando en realidad él firmaba siempre sus proyectos y escritos como Isidro Velázquez, llevando en todo caso como segundo apellido el de su madre, Manuela Tolosa (1).

Había nacido Isidro en Madrid, el 15 de mayo de 1765, siendo el segundo hijo de don Antonio Velázquez y la citada Manuela Tolosa. Tuvo como hermanos a dos excelentes fresquistas, Castor y Zacarías, a quienes tantos techos y bóvedas deben buen número de salones e iglesias madrileños. «Desde la edad de ocho años le puso a dibujar su padre Don Antonio Velázquez, pintor de Cámara que fue de S. M., con la idea de que siguiese su profesión de la pintura» (2). En efecto, el mayor peso del arte de la pintura en el seno familiar hizo que su padre, pintor que fue de Cámara de Carlos III y Director de Pintura

en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pensara que Isidro continuaría la tradición familiar, como efectivamente ocurrió, aunque no como «profesor». Isidro Velázquez sería, efectivamente, desde muy temprano no sólo un excelente dibujante, sino un magnífico acuarelista. Lo cierto es que a raíz de su entrada como alumno en la Academia de San Fernando, y en tempranísimo contacto con Juan de Villanueva, empezó a inclinarse por la arquitectura. En la Academia ganó varios premios mensuales y algunos generales, coincidiendo en aquellos años de formación con algún familiar, como lo era su primo José Antonio González Velázquez, mayor que Isidro, que viajaría después a Méjico, donde murió en 1810 después de proyectar la desaparecida Plaza Mayor de Méjico, que presidía el retrato ecuestre de Carlos IV, hecho por Tolsá (3).

El propio Carlos IV, y muy posiblemente por mediación tanto de Antonio Velázquez como del propio Villanueva, dispensó favores poco comunes a Isidro, tales como simplificar su nombramiento de arquitecto (1790), reduciendo el ejercicio a desarrollar sobre el tema de una catedral a la llamada prueba de repente (4). Para entonces, Isidro Velázquez no sólo había terminado sus estudios en la Academia, sino que se cumplían once años al servicio de Villanueva como su «principal delineante», de quien era ya también ayudante en las Reales Obras. Carlos IV le concedió en aquella fecha (1790) una pensión para ir a Italia, permaneciendo en Roma durante cinco años, donde coincidió con otros arquitectos pensionados, tales como Silvestre Pérez y Evaristo del

(1) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Prot. 24941, fols. 80-84. Escribano Zacarías Delgado.

(2) «Estudios, méritos y servicios hechos desde sus primeros días por el actual arquitecto mayordomo de S. M. D. Isidro Velázquez (impreso). Archivo del Palacio Real de Madrid. Expedientes Personales, sign. c.º 1319/3.

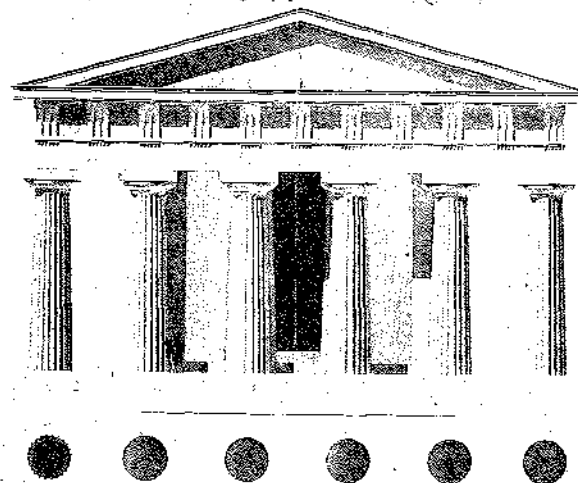
(3) D. ANGULO INIGUEZ: *La Arquitectura Neoclásica en Méjico*; Madrid, 1952, p. 26.

Castillo. Durante aquel tiempo, y por propia declaración de Velázquez, no sólo se dedicó «a perfeccionarse en su arte . . . , sino también en los de pintura y escultura, física y otros ramos conexos; como asimismo en dicho tiempo midió, diseñó e hizo varias formas para el vaciado de modelos de yeso de todos los mejores fragmentos de los magníficos edificios antiguos, griegos y romanos» (5).

En efecto, de su estancia en Roma se conservan en nuestra Biblioteca Nacional de Madrid bellísimos dibujos, en los que se recogen las ruinas del Anfiteatro Castrense o el sepulcro de Cecilia Metella, en Roma, que denotan cierta influencia de Piranesi. Más suelta llega a ser la vista de Tívoli, presidida por el conocido templo de Vesta, donde también estudió el patio de la Casa de Mecenas. Como es lógico, viajó al sur de Italia, pasando por Pompeya, en busca de aquella imagen inicial, casi sagrada para un artista neoclásico, como era el conjunto de los templos de Pestum. Allí midió y dibujó unos alzados (1794) verdaderamente extraordinarios, a través de los cuales pudo llegar a sentir todo el atractivo de la arquitectura griega, y fue aquel «orden de Pesto», como se decía entre nosotros, el que haría girar el neoclasicismo tardío de matiz romano hacia una expresión neogriega. No obstante, aquel orden de Pestum, por su sobriedad y recias proporciones, apenas si tendría eco entre nosotros más allá de la arquitectura y monumentos funerarios. En efecto, es en nuestros cementerios —como el desaparecido General del Norte, en Madrid, del mismo Villanueva— y en los catafalcos o cenotafios, como el que Isidro Velázquez levantaría a la muerte de la Reina María Josefa Amalia de Sajonia, donde aparecería el lenguaje sobrio de aquella arquitectura vista y estudiada en la Magna Grecia.

(5) Vid. nota 2.

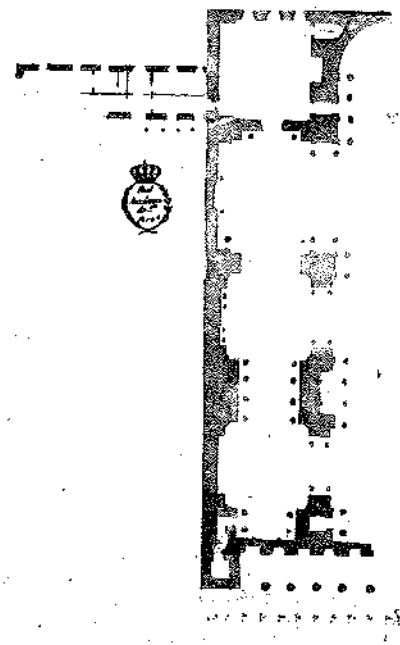
Quinto dibujo de la casa de Tivoli, que se conserva en el Museo de Roma, y que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, y en el Museo de Tivoli.



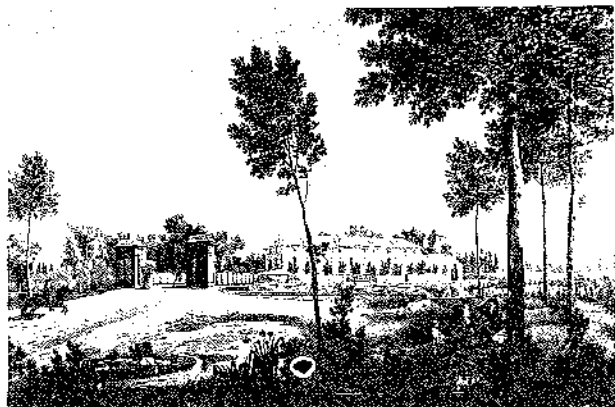
Isidro González Velázquez: *El templo de Paestum.*



Isidro González Velázquez: *Vista del templo de Venus en Tivoli.*



Isidro González Velázquez: *Croquis para una gran Catedral.*



Isidro González Velázquez: *La Casa del Labrador de Aranjuez.*

Vuelto a España, tras continuar su colaboración con Villanueva, fue nombrado académico de mérito, sin tener que pasar por los distintos ejercicios que exigía el reglamento de la Academia, según se lo hizo saber Carlos IV a la Ilustre Corporación, a través del ministro Mariano Luis de Urquijo, quien envió la comunicación desde Aranjuez el 9 de mayo de 1799 (6). Ello viene a reafirmar aquel constante apoyo del Monarca, que debía de ver en él al sucesor de Villanueva en la obra de los Reales Sitios y especialmente en Aranjuez. La participación de Isidro Velázquez en la Casa del Labrador, dentro del llamado Jardín del Príncipe, en Aranjuez, debió de ser decisiva antes del nombramiento que Velázquez recibiera de Teniente Arquitecto Mayor de los Reales Palacios y Casas de Campo (1804), al tiempo que recibía los honores de Comisario de Guerra de los Reales Sitios.

Aquel ascenso ganado a pulso debe ponerse en relación con el proyecto que un año antes (1803) ejecutara para la mencionada Casa del Labrador, aprovechando una sencilla construcción rústica y convirtiéndola en una delicadísima obra de arquitectura, lejos de toda tirantez rigidamente neoclásica. El propio Velázquez pintó dos acuarelas con el aspecto que tenía la Casa en 1789, que son un testimonio de excepción para medir el talento de nuestro arquitecto, conviniendo aquí con Caveda cuando decía de Velázquez que era «diestro en vencer las dificultades, ejercitado trazador, no de escasa inventiva» (7). Se conserva igualmente el diseño de la fachada, firmado por Velázquez, donde se hace constar

que fue «inventado» por él mismo (8). Dicha fachada, o mejor el «Restauo para la Decoración de la Fachada principal», ostenta una jugosidad y riqueza de matices verdaderamente excepcional que indica la distancia producida, en el orden estético, entre Villanueva y su discípulo predilecto, Isidro Velázquez. Este intervino igualmente en el interior, corriendo a su cargo alguna de sus piezas más notables (9). Más adelante, Velázquez trataría de nuevo el tema de una «Casa de recreo, e igualmente para uso de un Labrador», en la que utiliza una expresión mucho más sobria y cortante, con evidentes estímulos palladianos (10).

Los acontecimientos políticos de 1808 vinieron a interrumpir esta brillante carrera, y Velázquez, que hacía poco había contraído matrimonio con Maria Antonia Rovira, pariente próxima de Mariano Maella, hubo de abandonar la Corte como partidario que era de la causa real. Circunstancias familiares, concretamente el nacimiento de su hija Manuela, retrasó su salida de la Corte, lo cual le produciría problemas ante las peticiones hechas al Consejo de Regencia en Cádiz, el cual le exigía acreditar «su patriotismo» pidiendo explicaciones de su retraso en abandonar Madrid. Esto no se produciría hasta finales de 1810, en que, desde Alicante, y con la pretensión siempre de pasar a Cádiz, embarcó para Mallorca. Desde allí siguió enviando memoriales al Consejo de Regencia con el deseo de que se le diese un destino en la propia ciudad de Palma de Mallorca o en «cualquiera de

(6) Actas de la Academia de San Fernando. Junta Ordinaria de 2 de junio de 1799.

(7) J. CAVEDA: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1867, 2.º vol., p. 17.

(8) E. LAFUENTE FERRARI: «Sobre la Casa del Labrador y el arquitecto don Isidro González Velázquez», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1933, número 25, pp. 68-71.

(9) J. J. JUNQUERA: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, pp. 129-130.

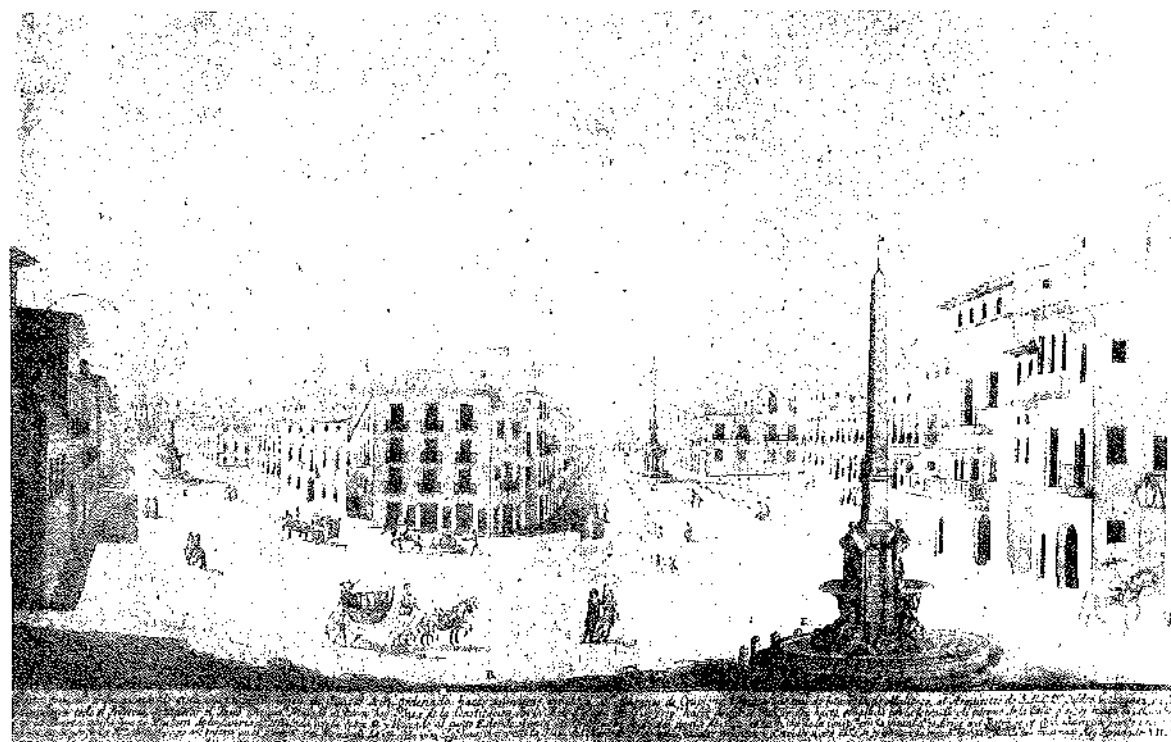
(10) P. NAVASCUÉS: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, p. 30, nota 33, lám. VII-A.

las Provincias Libres, donde por su profesión se proporcione a ser útil a la Patria». No obstante, el Consejo no le permite llegar a Cádiz, y Velázquez se resigna a quedarse en Palma, donde, por otra parte, fue muy bien acogido, hasta tal punto que la Junta Superior Provincial de aquella ciudad escribe al ministro de Estado, residente en Cádiz, recomendando la solicitud de Velázquez para ser nombrado arquitecto de Palma. En el escrito de la Junta (23-VIII-1811) se reconocían «las ventajas y utilidad que resultaría a esta Isla de su establecimiento en ella del consabido arquitecto, que sólo las presentes circunstancias desgraciadas de la guerra podrían proporcionárselo» (11). El nombramiento efectivo de Arquitecto Mayor de Palma no tendría lugar hasta mayo de 1813, pero durante este tiempo Velázquez desplegó una gran actividad, llegando incluso a impartir enseñanzas de arquitectura en la Sociedad Económica de Mallorca, de la que era miembro.

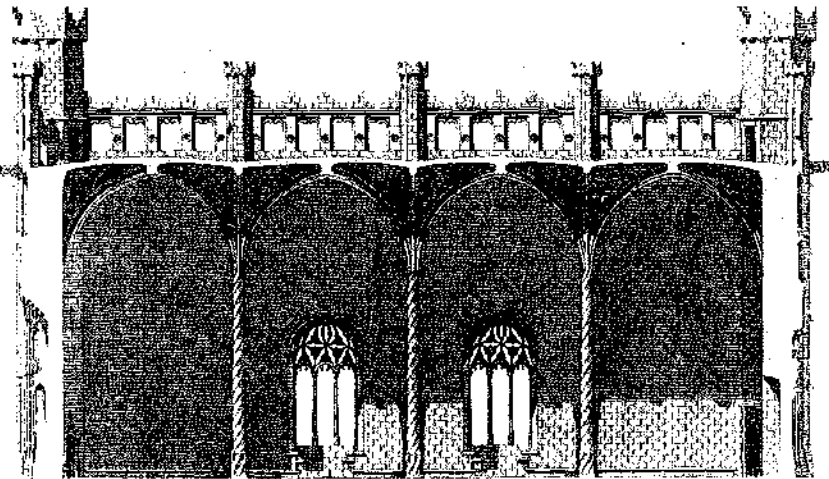
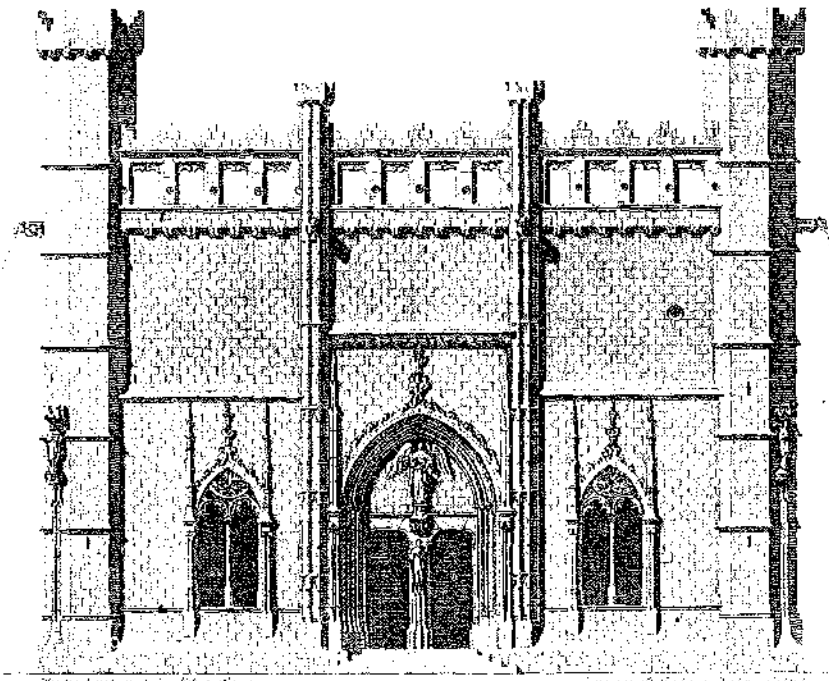
De entre sus proyectos en la ciudad de Palma conviene recordar, por su vinculación madrileña y por el reflejo del arte de su maestro Villanueva, cuya muerte se había producido precisamente durante su exilio, el plan de urbanización del Borne, donde, partiendo de imágenes urbanas vistas en Roma, en las que los ejes viales se apoyan en fuentes y obeliscos, se introducen al mismo tiempo dilatadas fachadas que han salido literalmente de la principal del Museo del Prado. A su vez, el proyecto del Jardín de la Lonja enlaza en alguna medida con ideas de Villanueva para el Jardín Botánico de Madrid. Interesante resulta igualmente la nueva fachada del Consulado del Mar, cuyo diseño recoge algunos elementos utilizados en la Casa del Labrador de Aranjuez. Para otros lugares de la isla haría Velázquez proyectos parciales, algunos de cierta envergadura, como el de la parroquial de Lluchmayor (12).

(11) Vid. nota 2.

(12) S. SEBASTIÁN Y A. ALONSO: *Arquitectura mallorquina*



Isidro González Velázquez: *Reforma del Borne. (Palma de Mallorca).*



Isidro González Velázquez: Fachada e interior de la Lonja de Palma de Mallorca.

Toda aquella actividad desplegada en Palma tiene además el interés de romper por un breve período de tiempo la secular conexión de la arquitectura de la isla con lo catalán y levantino, viniendo por esta vez a entroncar con la arquitectura de la Corte. Pero no es esto todo.

Por otro lado, la estancia de Velázquez en Mallorca puso en contacto al arquitecto con monumentos medievales tan singulares como la Catedral o la Lonja, que produjeron en él un fuerte impacto. Si la Academia e Italia le habían abierto los ojos de la razón a la arquitectura clásica, Mallorca le sensibilizó hacia el arte medieval; esto es, Velázquez se debate allí entre el neoclasicismo y el romanticismo, como atestigua una preciosa carta que más tarde escribiría recordando estos años: «Mandándome igualmente hacer dicho señor (José Cotoner) unas exactas copias en Diseños del edificio magnífico que hay contiguo al referido Consulado, titulado la Lonja de Palma; obra de un gusto gótico oriental el más delicado, y de construcción la más caprichosa y elegante que en su clase se puede ver; tanto que, lleno de gozo al observarle, lo medí y diseñé con la mayor exactitud y escurpulosidad posible, figurándome estar copiando y observando lo más bello y selecto de los magníficos edificios de la Grecia y Roma» (13).

Velázquez permaneció en Mallorca «hasta que, noticioso del regreso de nuestro amado Rey y Señor don Fernando VII a su legítimo trono, solicitó su licencia para volver a Madrid, y ponerse a los R. P. de S. M., como lo hizo dignándose admitirlo con su benignidad, y honrarle a los pocos días con el nombramiento de su arquitecto mayor» (14). En un interesante memorial dirigido al Rey, Velázquez relata

moderna y contemporánea,
Palma de Mallorca, 1973, pp. 141-149.

(13) Archivo de la Academia de San Fernando, Leg. 1-43. Reproducido en mi libro

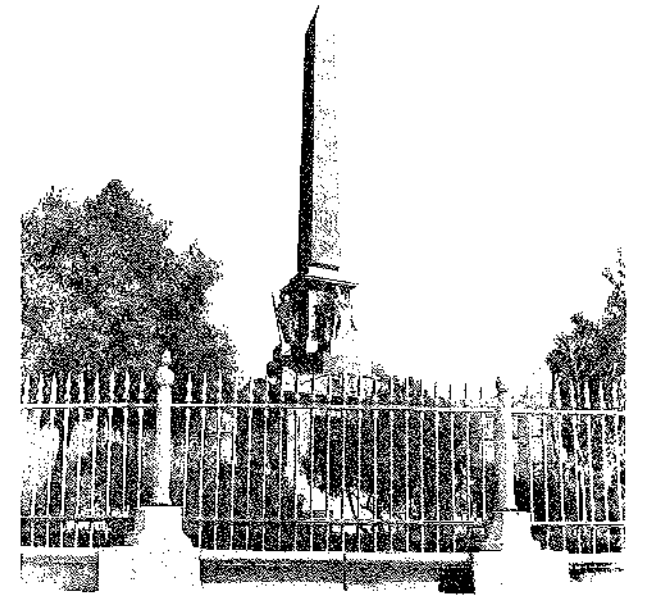
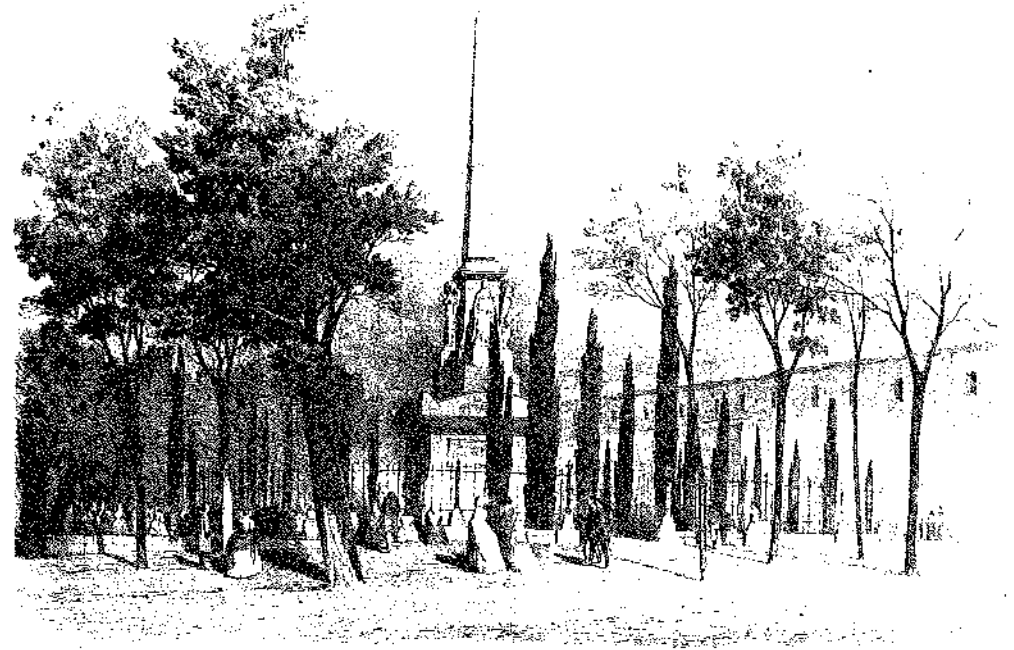
Arquitectura y arquitectos madrileños . . ., p. 31.

(14) Vid. nota 2.

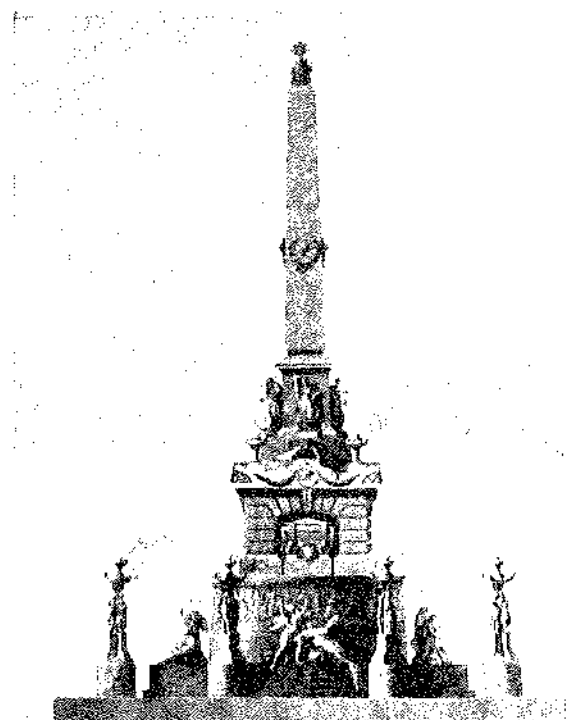
su historia reciente, incluyendo pruebas de patriotismo al referir cómo José Bonaparte había querido comprometerle varias veces con su causa, y termina pidiendo la plaza de arquitecto mayor de las obras reales «en los mismo términos que la obtuvo muchos años su jefe y maestro el arquitecto mayor de V. M. don Juan de Villanueva». Fernando VII ya le había prometido anteriormente a Velázquez este nombramiento en cuanto ocupara la Corona, lo cual cumplió el 27 de julio de 1814. Al año siguiente se le concedían a Velázquez los honores de Intendente de Provincia, y desde entonces hasta su jubilación, en 1835, la vida de Velázquez está salpicada de premios y honores académicos, que hacen justicia a una importante labor como arquitecto y que en otra coyuntura económica hubiera dado mejores frutos.

La vuelta de Fernando VII abría una nueva etapa, la más importante en el quehacer de Velázquez, quien, por otra parte, es el mejor exponente de lo que ha venido en llamarse arquitectura fernandina. La primera arquitectura de postguerra se preocupó de conmemorar los acontecimientos más señalados de los años de la guerra, y uno de los primeros empeños de las Cortes de 1814 fue levantar un monumento a los caídos en Madrid el Dos de Mayo de 1808. El decreto decía en su artículo 2.º: «Que el terreno donde actualmente yacen las víctimas del Dos de Mayo, contiguo al Salón del Prado, se cierre con verjas y árboles y en su centro se levante una sencilla pirámide que transmita a la posteridad la memoria de los leales y tomará el nombre de Campo de Lealtad.» Como otras muchas empresas del país, ésta se retrasó hasta que de nuevo vinieron los constitucionales en 1820, y fue el Ayuntamiento Constitucional el que, reunido el 28 de mayo de 1821, publicó en la «Gaceta» del 31 de mayo de aquel año las bases del concurso (15).

(15) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, sig. f.º-326-1: «Pirámide del Dos de Mayo».



Isidro González Velázquez: Obelisco a las víctimas del Dos de Mayo.



Isidro González Velázquez: *Cenotafio para las exequias de la Reina M.ª Isabel de Braganza.*

En el programa se hacía saber que el monumento sería erigido por suscripción nacional, así como la total libertad, que «es lo primero con que deben contar los profesores para llegar a producciones felices», para elegir el tipo de monumento. El fallo lo habría de dar la Academia de San Fernando, y el Ayuntamiento premiaría con una medalla de oro de seis onzas de peso al autor del proyecto elegido, y un segundo premio, de la mitad de peso, para el que quedara en segundo lugar. Los aspirantes podían presentar un diseño o un modelo, así como «una explicación filosófica del proyecto». El plazo de presentación se cerraba el 9 de julio de aquel mismo año, si bien luego se prorrogó algunos más. En esta prórroga fue cuando Velázquez presentó sus proyectos.

Al concurso del monumento al Dos de Mayo acudieron varios arquitectos y pintores, entre los que se encontraba posiblemente el propio Goya, del que conocemos un interesante proyecto de Pirámide, conservado en el Museo del Prado. En otro lugar ya tuve ocasión de estudiar el proceso del concurso y el carácter de los proyectos presentados (16), por lo que tan sólo recordaré aquí lo concerniente al proyecto de Velázquez, que, finalmente, obtuvo el primer premio (1822). Velázquez había presentado dos proyectos sobre el mismo tema, pero desconocemos su paradero (17), si bien, en cambio, contamos con el modelo de pino y escayola que hizo, una vez ganado el concurso, para que pudieran entenderlo mejor sus «subalternos». Los materiales a emplear serían piedra común azulada de las canteras de Alpedrete «berroqueño color teja, que imita al granito

oriental» de Hoyo de Manzanares y piedra blanca de Colmenar. Asimismo, Velázquez había previsto una serie de esculturas y relieves, si bien inicialmente se pensó en destinar al obelisco el grupo de Daoíz y Velarde que Solá haría en Italia por encargo de Fernando VII. Desechada esta idea, se volvió al proyecto de Velázquez, cuyo obelisco iría acompañado de cuatro estatuas alegóricas, un león, dos medallas con Daoíz y Velarde y el escudo de armas de la Villa, que ejecutarían los escultores José Tomás, Francisco Pérez Valle, Sabino Medina y Elías Vallejo, sobre modelos de Esteban de Agreda (18).

La obra tardó mucho tiempo en ejecutarse, ya que hasta 1840 no se pudo inaugurar. Inicialmente se pensó en colocar unos versos de Lope que decían: «A los que vinieren dándonos ejemplo no es sepulcro el sepulcro, sino templo», pero tras muchos tanteos se fijó en uno de sus costados la siguiente inscripción: «A los mártires / de la independencia española / la nación agradecida / concluido por por la Villa de Madrid / en el año de 1840» (19).

La inspiración romántica del conjunto, obelisco y jardín circundante, es absoluta, y Velázquez quiso hacer rimar los cipreses que en su día se plantaron formando un jardín funerario, con la aguja apuntada del obelisco, tal y como lo recogen algunos grabados de época, e incluso la litografía en color que el mismo Velázquez hizo. La asimilación del obelisco-pirámide con la muerte estaba, por otra parte, dentro de aquel componente egipcio que se entrevera con lo neoclásico desde Piranesi, y según nuestra Academia de San Fernando a la pirámide y el obelisco «la costumbre inveterada de todos los siglos las ha destinado

(16) P. NAVASCÚS: *Arquitectura y arquitectos madrileños* . . . , pp. 34 y ss.

(17) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, signatura antigua 493-494: «Dos de Mayo. Proyecto de Velázquez que se ejecutó» (en bastidor). Falta.

(18) E. PARDO CANALIS: *Escultura neoclásica española*. Madrid, 1958, pp. 28 y ss.

(19) J. NICASIO GALLEGO: «Inscripciones del Monumento del Dos de Mayo», *Revista de Madrid*, Madrid, 1839, 2.ª serie, T. I, pp. 341-354.

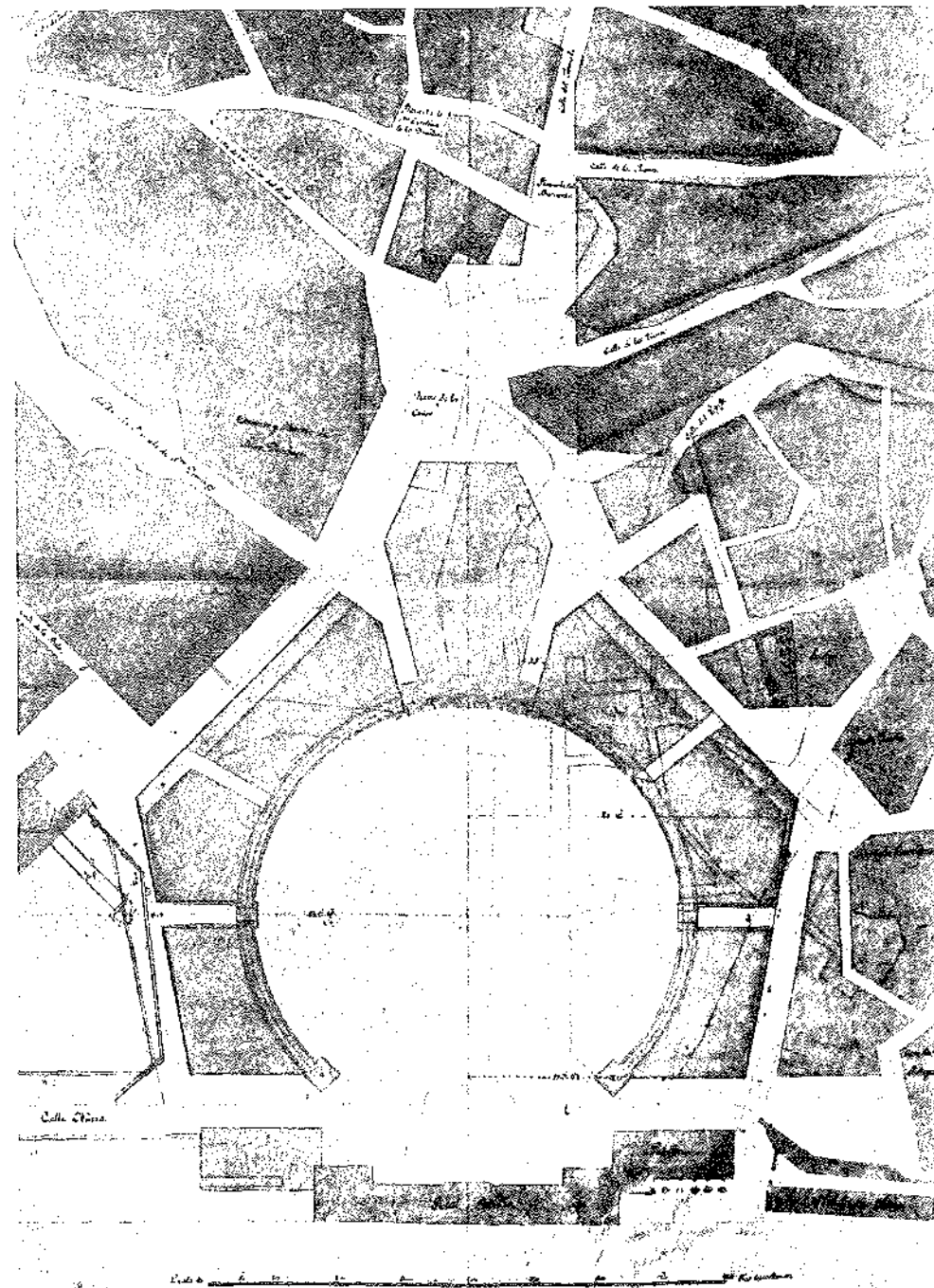
como con fuerza de ley para sepulcros o panteones» (20).

Así resulta más fácil explicar algunos cenotafios como el erigido por Velázquez en la iglesia de San Francisco el Grande, a la muerte de la Reina María Isabel de Braganza, en 1819 (21), cuyo planteamiento formal sobre la base del obelisco es prácticamente igual al programa llevado a cabo en el Monumento al Dos de Mayo.

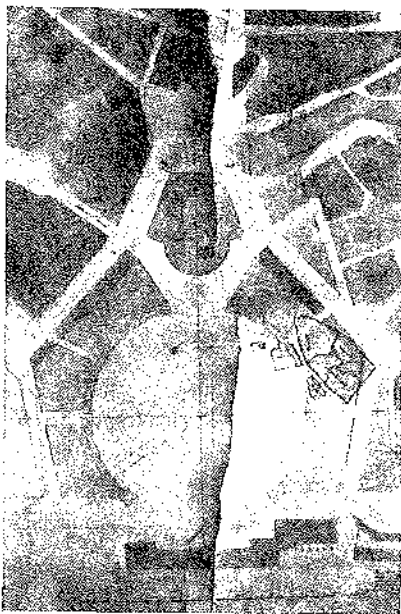
De toda la obra proyectada por Velázquez, la más ambiciosa fue, sin duda, la plaza que surgiría sobre derribos llevados a cabo por José Bonaparte junto al Palacio Real, y que muy pronto se conocería como Plaza de Oriente. De haberse realizado la plaza ideada por Velázquez, ésta le habría proporcionado un lugar preminente entre los arquitectos neoclásicos de Europa, pero las circunstancias económicas, las intrigas políticas y la torpeza que rodeó en tantas ocasiones a Fernando VII hicieron que una vez realizadas en una parte muy importante las obras, éstas se derribaran incomprensiblemente. Velázquez, ya en edad avanzada, se duele de estas circunstancias cuando en una carta dirigida a su discípulo Anibal Alvarez lamenta que «la única obra que me hubiera originado esta gloria sería la Plaza de Oriente, y ésta se paró para siempre...». Los primeros proyectos se debieron preparar en 1816, en los que Velázquez concibió una plaza que rompía con la tipología tradicional

(20) Archivo de la Academia de San Fernando. Armario 2, leg. 28.

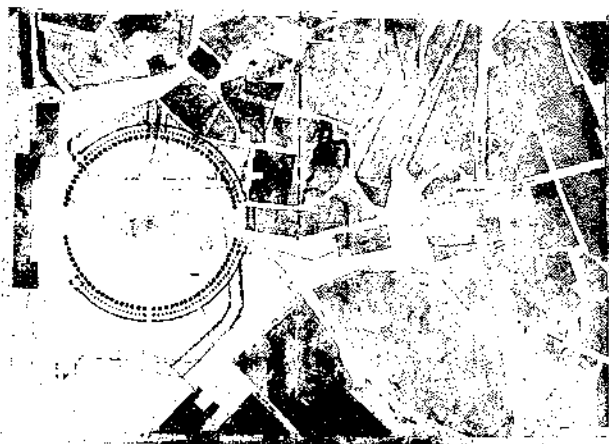
(21) Descripción del Cenotafio erigido para las reales exequias de la Reina Nuestra Señora Doña María Isabel de Braganza . . . , inventado y dirigido de orden de S. M. Católica del Sr. D. Fernando VII, por su arquitecto Mayor D. Isidro Velázquez, Madrid, 1819. Su larga descripción transcrita por Pardo Canalís («Cinco cenotafios reales de 1819 a 1843», en *Arte Español*, 1949, primero y segundo cuatrimestre, páginas 161-164), da idea del complejo programa iconográfico exigido en este tipo de monumentos.



Isidro González Velázquez: Proyecto de ordenación de la Plaza de Oriente.



de la plaza española de planta rectangular, en beneficio de esquemas más puristas, como lo es el círculo. No obstante, la plaza debía respetar el eje que unía la fachada llamada del Príncipe del Palacio Real con el futuro Teatro Real, por lo que no llegó a ser una plaza cerrada, sino delimitada por dos arcos de círculo. Con este matiz, el único antecedente probable que pudo inspirar a Isidro Velázquez su plaza era el proyecto de Antolín para el Foro Bonaparte de Milán (1801), obra que recogió y difundió la estampa en 1802 y 1806 (22). Indudablemente, la Plaza de Oriente tenía la ambición de convertirse en un foro fernandino que reflejara la culminación de una nueva política urbana y arquitectónica de timbre monumental, en la línea de la Puerta de Toledo y del Museo Fernandino, ambas obras de Aguado. Este arquitecto era el responsable de llevar adelante el proyecto del Teatro Real, que inicialmente se concibió como realidad independiente de la plaza, pero pesó más el sentido común que las diferencias entre ambos arquitectos, y se llegó a un acuerdo inicial que cristalizó en la adecuación del Teatro al anillo de la plaza circular, primero de una forma tímida y luego claramente definida, uniendo el cuerpo del Coliseo con las galerías porticadas de la plaza (23). Las fachadas de la plaza constaban de planta baja, con un pórtico columnado, entresuelo y una planta noble, respondiendo los órdenes, huecos, muros, soportes, etc., al lenguaje formal de la más representativa arquitectura fernandina, lejos ya de las severas ordenaciones de



(22) G. ANTOLINI: *Disegni del Foro Bonaparte in 24 gran tavole*, 1802; y *Descrizioni del Foro Bonaparte*, Parma, 1806.

(23) J. MORENO VILLA: «Proyecto de I. Velázquez para la plaza de Oriente». *Arquitectura*, 1932, número 156, pp. 100-109;

M. PÉREZ MARTÍN: «La plaza de Oriente madrileña». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1955, n.º LXX, pp. 381-405.

Villanueva, en beneficio de unas proporciones más delicadas y frágiles, y de una también mayor riqueza decorativa. La envergadura del proyecto incidió posiblemente en su nombramiento como miembro de la Academia de San Lucas de Roma (1819).

Al año siguiente, en 1820, al abrirse el Trienio Constitucional, Velázquez se vio urgido para condicionar en la iglesia del Colegio de Doña María de Aragón, el Salón de Sesiones, para el «Congreso de Cortes». Es ésta una de las más bellas obras neoclásicas con que cuenta Madrid y que se ha conservado pese a tantas reformas operadas en el edificio que hoy sirve de asiento al Senado.

El cotejo de los proyectos con la obra realizada, como muy bien indica el profesor Chueca, no deja lugar a dudas sobre la paternidad de la obra (24). Velázquez, pese a la premura con que debió de trabajar y los exigüos medios con los que pudo contar, supo transformar el antiguo ámbito religioso en un nuevo espacio cívico de corte aristocrático, al que contribuye decisivamente la inclusión de columnas parejas de orden jónico.

Coincidiendo aproximadamente con el nombramiento de Velázquez como miembro de la Real Academia de San Carlos de Valencia (1825), el duque de Alba, Carlos Miguel, le hizo un encargo para levantar sobre las cocheras de su palacio de Liria una «Galería de Cuadros, estatuas y demás efectos de belleza de las tres nobles artes».

Se trataba, una vez más, de una reforma, pero proyectada con mucho tiento. Velázquez dio mayor altura a las estancias que ahora iba a ocupar, en torno a un patio para poder tomar las luces de la parte alta y cegar los muros con objeto de colgar la colección de pintura. El llagueado del cuerpo bajo, las hornacinas

(24) F. CHUECA: «El Palacio del Senado». *El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, pp. 1-29.

$\frac{\partial \mathcal{L}}{\partial \mathbf{w}_i} = \mathbf{w}_i - \mathbf{w}_i^* + \frac{1}{n} \sum_{j=1}^n \mathbf{w}_i^j - \mathbf{w}_i^*$

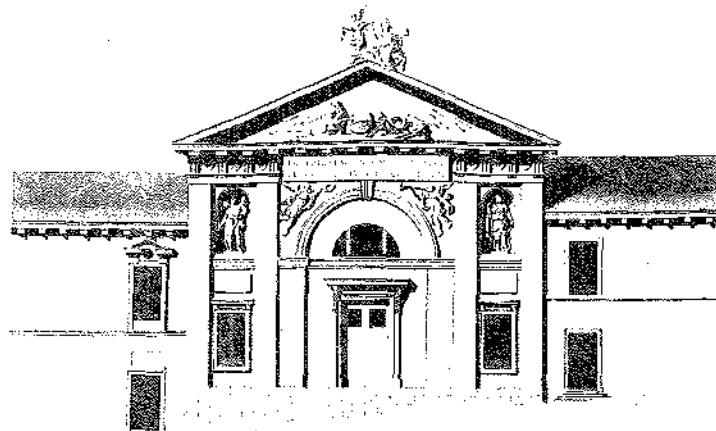
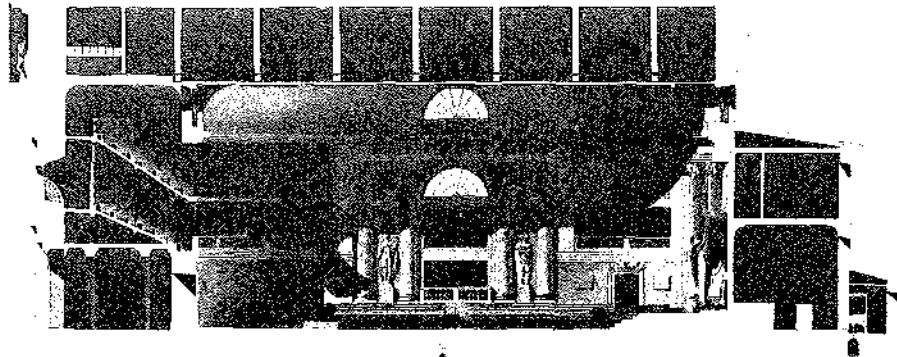
[illegible][illegible]

$\hat{T}_{\text{min}}^{\text{min}} = \min_{\text{min}} \{ \hat{T}_{\text{min}}^{\text{min}} \}$ and $\hat{T}_{\text{min}}^{\text{min}} = \min_{\text{min}} \{ \hat{T}_{\text{min}}^{\text{min}} \}$ are the minimum values of $\hat{T}_{\text{min}}^{\text{min}}$ and $\hat{T}_{\text{min}}^{\text{min}}$ respectively.

$$\begin{aligned} \mathbb{E}[\tilde{I}_{\text{out}}^{(t)}] &= \mathbb{E}[\tilde{I}_{\text{out}}^{(t)} | \mathcal{H}_t] = \mathbb{E}[\tilde{I}_{\text{out}}^{(t)} | \mathcal{H}_t, \mathcal{H}_t^{\text{out}}] \\ &= \mathbb{E}[\tilde{I}_{\text{out}}^{(t)} | \mathcal{H}_t, \mathcal{H}_t^{\text{out}}, \mathcal{H}_t^{\text{in}}] = \mathbb{E}[\tilde{I}_{\text{out}}^{(t)} | \mathcal{H}_t, \mathcal{H}_t^{\text{out}}, \mathcal{H}_t^{\text{in}}, \mathcal{H}_t^{\text{out}}] \\ &= \mathbb{E}[\tilde{I}_{\text{out}}^{(t)} | \mathcal{H}_t, \mathcal{H}_t^{\text{out}}, \mathcal{H}_t^{\text{in}}, \mathcal{H}_t^{\text{out}}, \mathcal{H}_t^{\text{in}}] = \mathbb{E}[\tilde{I}_{\text{out}}^{(t)} | \mathcal{H}_t, \mathcal{H}_t^{\text{out}}, \mathcal{H}_t^{\text{in}}, \mathcal{H}_t^{\text{out}}, \mathcal{H}_t^{\text{in}}] \end{aligned}$$


Isidro González Velázquez: *Reforma del Palacio del Duque de Alba.*

These changes to the way we deliver services will be a significant step towards achieving our vision of a world where everyone has the opportunity to thrive.

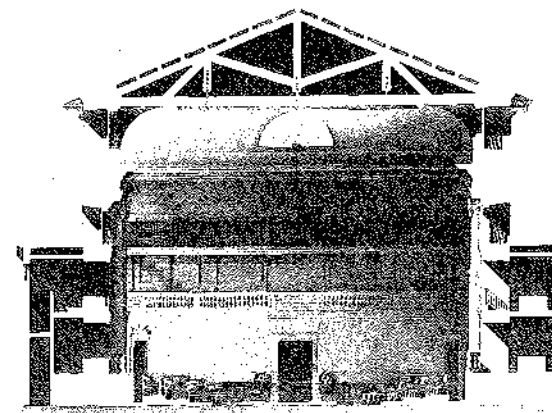
[illegible]

18
 ingénieur de la Compagnie des chemins de fer de l'Etat

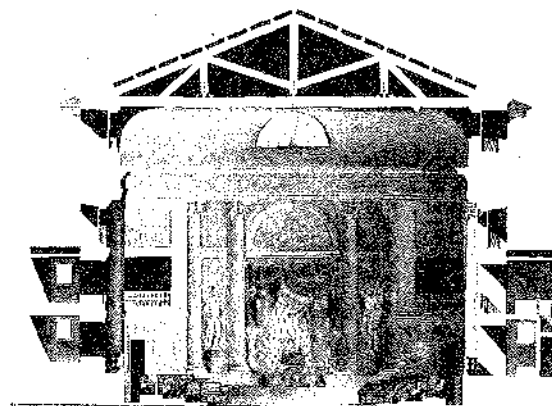
1990
 1991
 1992
 1993
 1994
 1995
 1996
 1997
 1998
 1999
 2000
 2001
 2002
 2003
 2004
 2005
 2006
 2007
 2008
 2009
 2010
 2011
 2012
 2013
 2014
 2015
 2016
 2017
 2018
 2019
 2020
 2021
 2022
 2023
 2024
 2025
 2026
 2027
 2028
 2029
 2030
 2031
 2032
 2033
 2034
 2035
 2036
 2037
 2038
 2039
 2040
 2041
 2042
 2043
 2044
 2045
 2046
 2047
 2048
 2049
 2050
 2051
 2052
 2053
 2054
 2055
 2056
 2057
 2058
 2059
 2060
 2061
 2062
 2063
 2064
 2065
 2066
 2067
 2068
 2069
 2070
 2071
 2072
 2073
 2074
 2075
 2076
 2077
 2078
 2079
 2080
 2081
 2082
 2083
 2084
 2085
 2086
 2087
 2088
 2089
 2090
 2091
 2092
 2093
 2094
 2095
 2096
 2097
 2098
 2099
 2100
 2101
 2102
 2103
 2104
 2105
 2106
 2107
 2108
 2109
 2110
 2111
 2112
 2113
 2114
 2115
 2116
 2117
 2118
 2119
 2120
 2121
 2122
 2123
 2124
 2125
 2126
 2127
 2128
 2129
 2130
 2131
 2132
 2133
 2134
 2135
 2136
 2137
 2138
 2139
 2140
 2141
 2142
 2143
 2144
 2145
 2146
 2147
 2148
 2149
 2150
 2151
 2152
 2153
 2154
 2155
 2156
 2157
 2158
 2159
 2160
 2161
 2162
 2163
 2164
 2165
 2166
 2167
 2168
 2169
 2170
 2171
 2172
 2173
 2174
 2175
 2176
 2177
 2178
 2179
 2180
 2181
 2182
 2183
 2184
 2185
 2186
 2187
 2188
 2189
 2190
 2191
 2192
 2193
 2194
 2195
 2196
 2197
 2198
 2199
 2200
 2201
 2202
 2203
 2204
 2205
 2206
 2207
 2208
 2209
 2210
 2211
 2212
 2213
 2214
 2215
 2216
 2217
 2218
 2219
 2220
 2221
 2222
 2223
 2224
 2225
 2226
 2227
 2228
 2229
 2230
 2231
 2232
 2233
 2234
 2235
 2236
 2237
 2238
 2239
 2240
 2241
 2242
 2243
 2244
 2245
 2246
 2247
 2248
 2249
 2250
 2251
 2252
 2253
 2254
 2255
 2256
 2257
 2258
 2259
 2260
 2261
 2262
 2263
 2264
 2265
 2266
 2267
 2268
 2269
 2270
 2271
 2272
 2273
 2274
 2275
 2276
 2277
 2278
 2279
 2280
 2281
 2282
 2283
 2284
 2285
 2286
 2287
 2288
 2289
 2290
 2291
 2292
 2293
 2294
 2295
 2296
 2297
 2298
 2299
 2300
 2301
 2302
 2303
 2304
 2305
 2306
 2307
 2308
 2309
 2310
 2311
 2312
 2313
 2314
 2315
 2316
 2317
 2318
 2319
 2320
 2321
 2322
 2323
 2324
 2325
 2326
 2327
 2328
 2329
 2330
 2331
 2332
 2333
 2334
 2335
 2336
 2337
 2338
 2339
 2340
 2341
 2342
 2343
 2344
 2345
 2346
 2347
 2348
 2349
 2350
 2351
 2352
 2353
 2354
 2355
 2356
 2357
 2358
 2359
 2360
 2361
 2362
 2363
 2364
 2365
 2366
 2367
 2368
 2369
 2370
 2371
 2372
 2373
 2374
 2375
 2376
 2377
 2378
 2379
 2380
 2381
 2382
 2383
 2384
 2385
 2386
 2387
 2388
 2389
 2390
 2391
 2392
 2393
 2394
 2395
 2396
 2397
 2398
 2399
 2400
 2401
 2402
 2403
 2404
 2405
 2406
 2407
 2408
 2409
 2410
 2411
 2412
 2413
 2414
 2415
 2416
 2417
 2418
 2419
 2420
 2421
 2422
 2423
 2424
 2425
 2426
 2427
 2428
 2429
 2430
 2431
 2432
 2433
 2434
 2435
 2436
 2437
 2438
 2439
 2440
 2441
 2442
 2443
 2444

[illegible]

Isidro González Velázquez: Proyecto del Salón de Cortes.

[illegible]

1. *Inte a doua zi* după ce în 1922, născută pe 14 decembrie, în Rîd, în
 2. *Teoria de Intermedie* (într-o scrisoare)



columnas de Hércules y un león con dos hemisferios, esculpido por Felipe Castro para un remate nunca ejecutado del propio Palacio. (25).

La citada «mole», que no sabemos si llegó a colocarse allí, pasó a formar parte de otro magnífico proyecto debido a la decisión real y en el que también intervino Isidro Velázquez. Me refiero al Canal Real, alimentado por el río Manzanares, en cuya cabecera, cerca del puente de Toledo, vino a instalarse la referida «mole». El proyecto de conjunto es de un interés extraordinario, y a Velázquez tocó el diseñar el embarcadero, almacenes y cerramiento general de la cabecera, con una bella portada rematada por el escudo Real (26). Aguas arriba del mismo río Manzanares, Velázquez proyectó y dirigió, por encargo regio, el que se llamó Puente del Rey, para facilitar el paso a la Casa de Campo. Dicho puente, que aún subsiste, aunque dañado por las obras y pasos ejecutados recientemente con motivo del trazado de la M-30, es de sencilla arquitectura, pero denota, sin embargo, la mano delicada de su autor, que incorporó unos discos muy característicos sobre las enjutas de los arcos, así como un gracioso juego de escaleras en el lado que mira contra corriente.

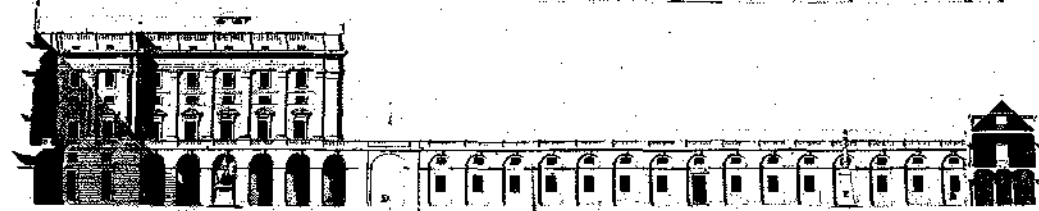
Aunque sin fecha, puede corresponder a estos años —o quizá es algo anterior— el Embarcadero Real, en el estanque del Buen Retiro, de una arquitectura sencillísima, de movidas cubiertas sobre cada uno de los cuerpos que componen el conjunto. Posiblemente se trate de una de las obras más románticas y caprichosas de Velázquez, que trató el Embarcadero con la libertad de una arquitectura de jardín, en la que se dan cita elementos muy dispares en beneficio de un resultado

(25) F. J. DE LA PLAZA: *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1974, pp. 290-291.

(26) L. AZURMENDI: «Río Manzanares», en la obra *Madrid*, ed. Espasa-Calpe, vol. II, 1979, pp. 585-588.

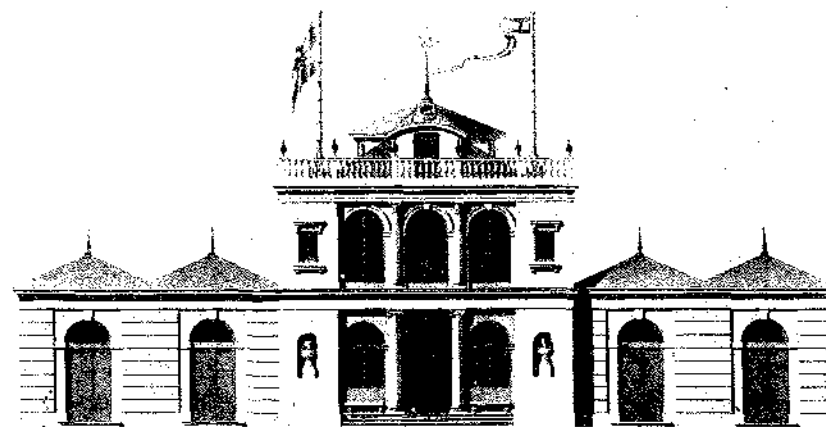
Queda grabada en la piedra principal del Canal Real, que en la actualidad se encuentra en la cabecera de los dos canales que forman el Canal Real.

Del Canal Real, que en la actualidad se encuentra en la cabecera de los dos canales que forman el Canal Real, queda grabada en la piedra principal del Canal Real, que en la actualidad se encuentra en la cabecera de los dos canales que forman el Canal Real.

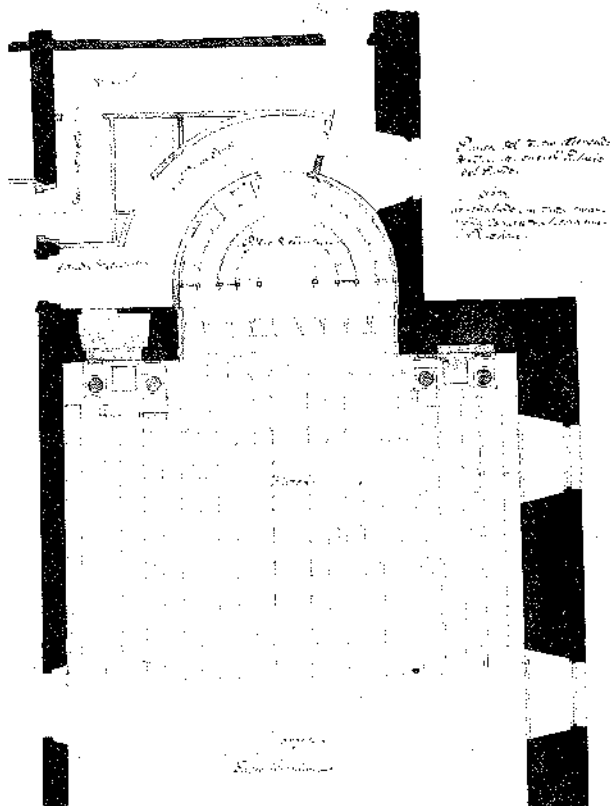
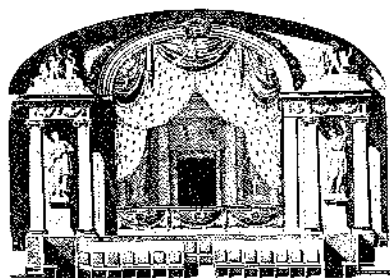


Isidro González Velázquez: Plaza de la Armería del Palacio de Oriente.

Tras la guerra, la plaza se firmó a los jardines y al caballo de bronce.



Isidro González Velázquez: Embarcadero del Retiro.



Isidro González Velázquez: Palco y planta del teatro Real de El Pardo.

final de carácter pintoresco. La obra se llevó a cabo, con fidelidad al proyecto, tal y como deja ver la pintura de José Ribelles, que se encuentra en la Casa de la Villa. El Embarcadero fue destruido para levantar en su lugar el monumento a Alfonso XII, de Grases y Riera.

Al mismo período de 1826-1830 corresponden los importantes trabajos realizados en El Pardo, donde amplió y reformó —1826— el teatro que Jaime Marquet había construido, entre 1769 y 1772, como teatro particular del Palacio (27). En 1827 terminaba el paso elevado que unía el palacio con la tribuna de la iglesia, así como la graciosa torre de ésta. La reconstrucción de la iglesia toda, después del incendio de 1806, se había encargado a Villanueva, pero muerto éste en 1811, quedó la obra sin concluir. Velázquez, aquí como en Aranjuez, continuó la obra de su maestro, si bien con diseños propios, de los que conocemos algunos dibujos preparatorios. A partir de 1829 Velázquez proyectó asimismo para el nuevo jardín del palacio, del cual sólo se ejecutó la mitad, la entrada y verja de cerramiento. Al final del reinado de Fernando VII, aún hubo de hacer, por encargo suyo, la conocida capilla del Cristo del Convento de Capuchinos de El Pardo, para la que presentó varias soluciones, siendo la de planta octogonal con pilastras en su interior la que se llevó a efecto. También se debe, al parecer, a este arquitecto el baldaquino central que alberga al Cristo yacente, de Gregorio Fernández. Contemporánea a esta labor es su participación en algunas reformas del Palacio de la Granja de San Ildefonso (Segovia), y sobre todo la nueva organización de las fuentes de Aranjuez, cuya habilitación e incluso algunos

(27) J. MORENO VILLA: «Proyectos y obras de don Isidro Velázquez. Sus trabajos en El Pardo», *Arquitectura*, 1932, n.º 155, pp. 69-76.

diseños se deben a Isidro Velázquez. Más tarde (1837), una vez jubilado y contando con setenta y tres años de edad, hizo los dibujos magníficos de las fuentes, en las que intervino, en un alarde de dominio de las manos. Entre aquéllos se encuentran en el Jardín del Príncipe las fuentes de Ceres, de Narciso y de Apolo. En esta última se debe a Velázquez la arquitectura que sirve de fondo al grupo escultórico (1831). Asimismo rediseñó la de Venus o de las Cadenas, en la plaza de San Antonio y del Jardín de la Isla, dibujó y habilitó la de Hércules y Anteo. Para este mismo Jardín levantó Velázquez un puente colgante y otro de madera, ambos hoy desaparecidos. Su intervención en la Plaza de Toros de Aranjuez y otras reformas en edificios secundarios completan su labor en el Real Sitio.

El propio Fernando VII recibió de nuevo sus servicios en 1826 para levantar la iglesia parroquial del Real Sitio de La Isabela (Guadalajara), población cuyo diseño urbano había encargado a Antonio López Aguado. La iglesia sería de planta central, con gran cúpula, mostrando al exterior el característico volumen neoclásico (28).

Con los encargos reales se relacionan igualmente los cenotafios o monumentos para exequias que hizo para las reinas doña María Isabel de Braganza, ya citado, y doña María Josefa Amalia de Sajonia, ambas para la iglesia de San Francisco el Grande. El segundo citado, de 1829, constaba de un templete sobre zócalo llevando dos columnas del «orden dórico verdaderamente griego, tomando su gusto del mejor que se halla en la magna antigua Posidoma» (29). La

(28) J. MORENO VILLA: «Planos inéditos de don Isidro Velázquez para una iglesia en La Isabela», *Arquitectura*, 1932, n.º 154, pp. 35-40.

(29) *Descripción del cenotafio erigido para las reales erequias de la Reina Nuestra Señora Doña María Josefa Amalia de Sajonia . . . , inventado y dirigido por orden de S. M. Católica el Señor Don Fernando VII*

columna, los obeliscos de flanco, esculturas e inscripciones alcanzan un climax auténticamente funerario, de fuerte carácter romántico, cuya idea produjo algunas tensiones entre el arquitecto y la Sumillería del Corps (30).

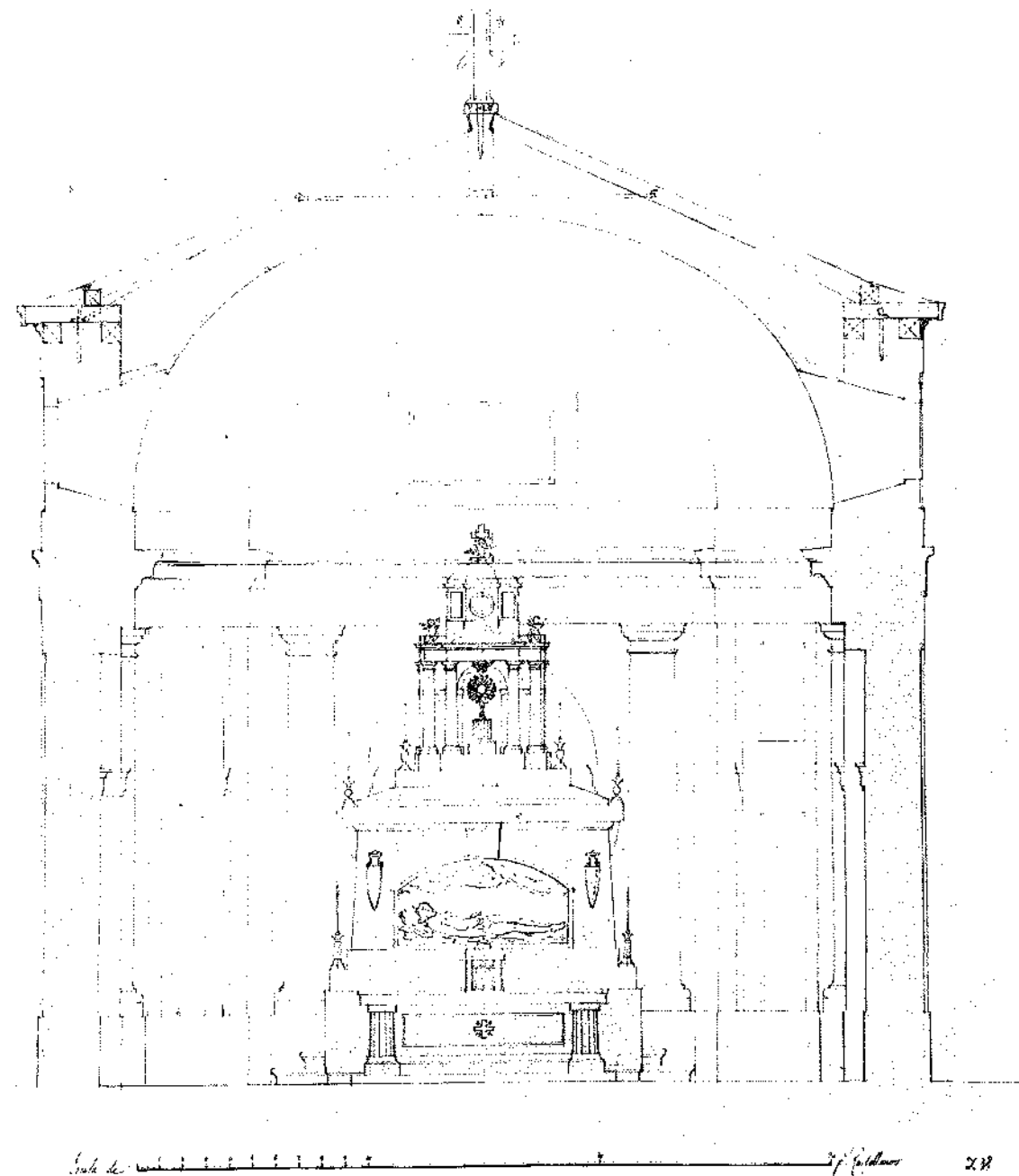
La última gran obra que Velázquez proyectó y dirigió en sus comienzos fue el Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos, en la calle de Atocha, cuyos diseños presentó a la Junta de Médicos de Cámara con anterioridad al 1 de junio de 1831. Por entonces, Velázquez se hallaba algo cansado y desbordado de trabajo, por lo que propuso al Rey que se nombrara a Manuel Álvarez de Sorribas, discípulo de Velázquez, como ayudante en aquella obra. Sin embargo, ésta se dilató mucho y no sería sino Tiburcio Pérez Cuervo, que ya fue ayudante de Velázquez en la Plaza de Oriente, quien diera remate al edificio, alterando ligeramente los alzados de Velázquez. La planta, en cambio, parece responder al programa que Velázquez y la Junta de Médicos fueron preparando durante el primer semestre de 1831.

Finalmente, diremos que Velázquez fue toda su vida un gran dibujante y grabador, según atestiguan además de sus proyectos otras obras más libres y personales, que van desde los apuntes juveniles de las habilidades de los caballos del circo ecuestre de Guerri y Colman, en la plaza de toros de Madrid (1785), hasta las vistas a la italiana del Salón del Prado, cuyos dibujos preparatorios, planchas y grabados se conservan en la Calcografía Nacional (31), sin olvidar obras como su vista del Observatorio Astronómico, de Villanueva,

por su arquitecto mayor don Isidro Velázquez, Madrid, Imp. de León Amarita, 1829.

(30) E. PARDO CANALIS: «Aportación documental en torno a un cenotafio (1829)», *Arte Español*, 1946, páginas 87-93.

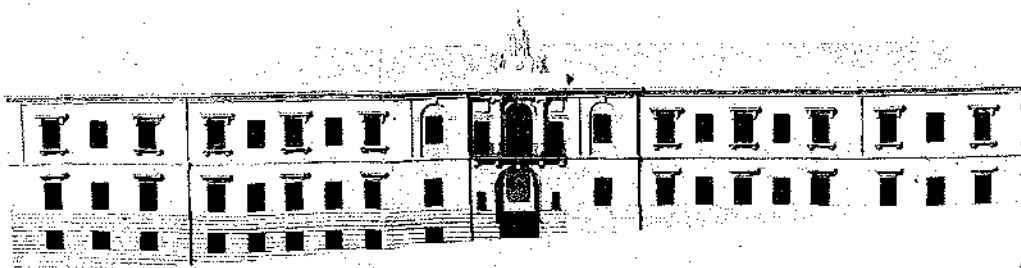
(31) A. GALLEGO: *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979, p. 345.



Isidro González Velázquez: Interior de la Capilla del Santo Cristo del Convento de los Capuchinos de El Pardo.



Edificio proyectado por Velázquez para la escuela de niños.



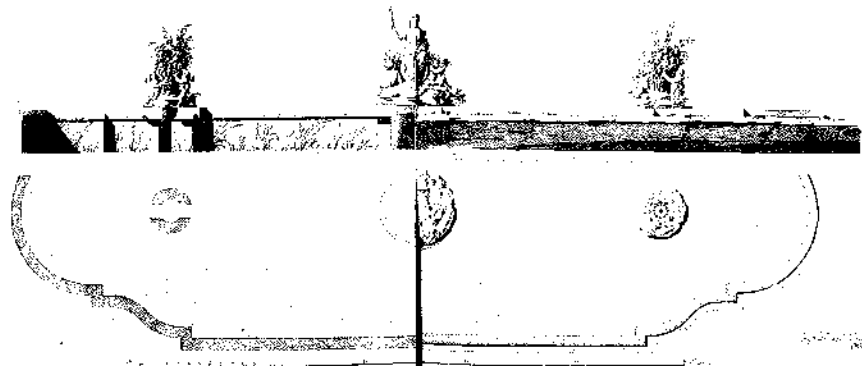
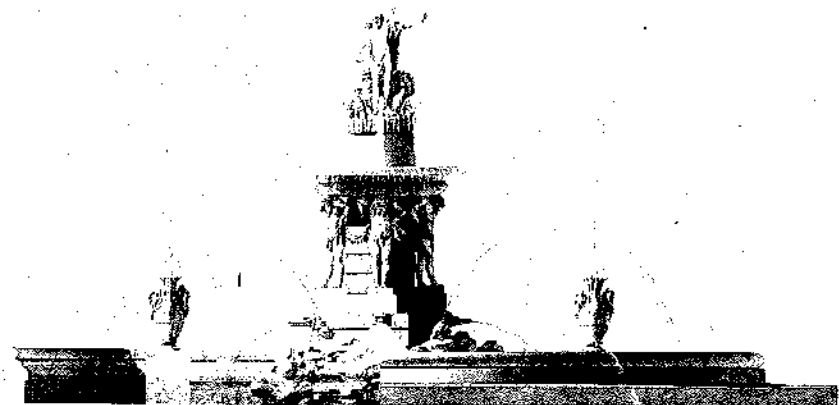
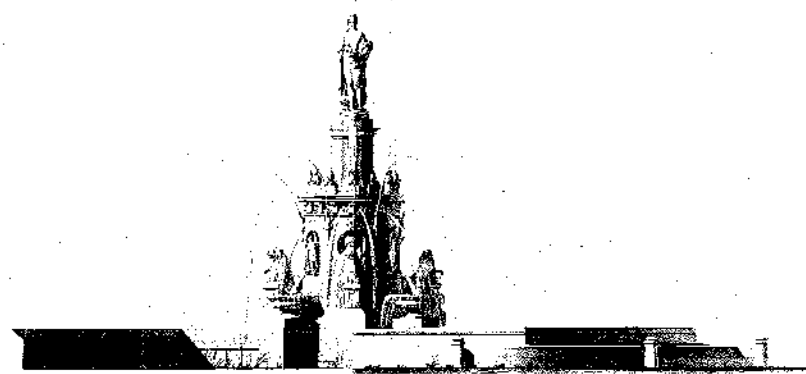
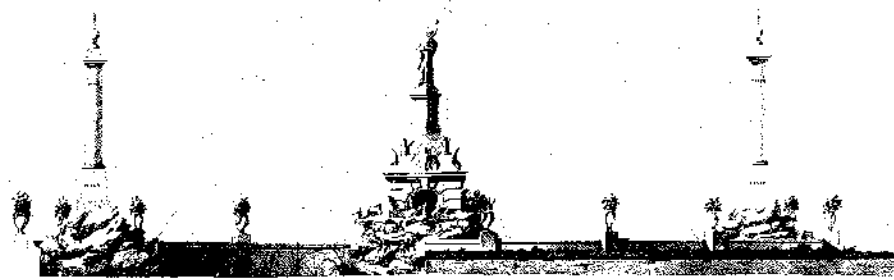
Isidro González Velázquez: *Colegio de San Carlos.*

en la que se adivina el afecto
y respeto por el maestro.

Con Velázquez se cerró toda una etapa de nuestra historia de la arquitectura, al ser el último superviviente que fue discípulo directo de Juan de Villanueva. En 1834 hizo testamento en favor de su segunda mujer, María Teresa Díaz Jiménez, y de los hijos de sus hermanos Zacarías y Castor, por no tener él descendientes directos. El 7 de diciembre de 1840 falleció en Madrid, dejando tras de sí una larga carrera (32). Poseía la Cruz de la Orden de Isabel la Católica y era Caballero de la Orden de Carlos III, cuyas insignias lleva en el retrato que le hiciera Vicente López, en el que Velázquez sujeta en las manos «I Quattro Libri», de Andrea Palladio (33).

(32) M. LÓPEZ OTERO: «Don Isidro González Velázquez (1765-1840)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1949, páginas 43-47.

(33) Poco antes de morir, Federico de Madrazo grabó un retrato suyo que se publicó en *El Artista* (1835-1836), T. III, pp. 2-5, en la sección de «Galería de ingenios contemporáneos», de cuyo artículo proceden las noticias más repetidas sobre Velázquez en la bibliografía tradicional.



Isidro González Velázquez: Fuentes de Hércules y Anteo, Narciso, Venus y Ceres en los jardines de Aranjuez.

ANTONIO LOPEZ AGUADO

No contó Antonio López Aguado con el apoyo familiar que impulsó la carrera de Isidro Velázquez ni parece que disfrutara del trato deferente que Villanueva dispensó a éste. Antonio López Aguado tuvo que luchar mucho por sí mismo, aprovechando tanto sus dotes para el dibujo como la intriga personal que, en una sociedad como la de Fernando VII, daba espléndidos resultados. Pues lo cierto es que López Aguado llegó a disfrutar del apoyo real y el propio Rey no debía estar muy lejos en el momento de ser nombrado Arquitecto Mayor de la Villa, sucediendo en este cargo al fallecido Villanueva.

Antonio López Aguado y García había nacido en Madrid en 1764 (34), matriculándose a los catorce años en la Academia de San Fernando (35). Conocemos gran parte de los estudios que hizo hasta que fue nombrado Académico de mérito el 1. de junio de 1788, después de haber ganado muchos premios mensuales, en todas las clases, y haber suspendido tres concursos generales, ganando los dos primeros premios de tercera clase de escultura y arquitectura, en 1781, y el primero de primera clase, de arquitectura, en 1787 (36). En la Academia se conserva la mayor parte de los proyectos de estos años de formación, en los que cabe ver la orientación rigurosamente neoclásica de la enseñanza que los alumnos recibían, copiando los monumentos de la antigua Roma, siguiendo las interpretaciones de Vitruvio (templo

(34) P. NAVASCUÉS: «Antonio López Aguado, Arquitecto Mayor de Madrid (1764-1831), *Villa de Madrid*, 1971, n.º 33, pp. 84-89.

(35) E. PARDO CANALIS: *Registro de Matricula de la Academia de San Fernando, 1725-1815*, Madrid, 1967. La inscripción de Aguado se realizó el 14 de noviembre de 1778.

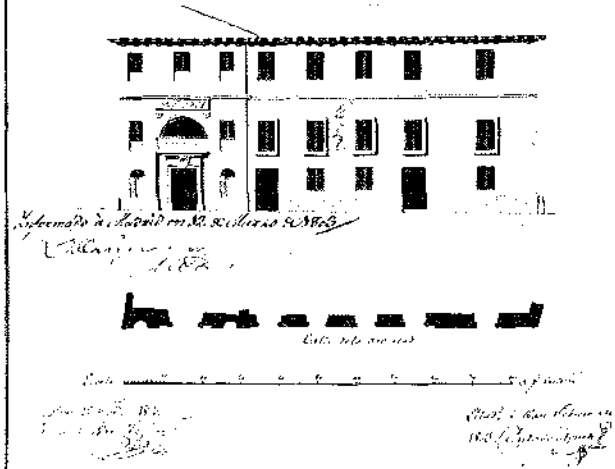
(36) Archivo de la Academia de San Fernando, leg. 1-43 (expedientes personales). Datos tomados de una carta autógrafa de Aguado, fechada el 10 de abril de 1788.

monóptero según Vitruvio) 1781, o Palladio (Ornamento del Templo de Antonio y Faustina por Palladio, 1780), o bien siguiendo los diseños de Daviler (Templo de San Andrés, 1782). En todos estos ejercicios, el alumno fue practicando el dibujo, la aguada y la perspectiva, al tiempo que asimilaba el lenguaje formal de la arquitectura neoclásica.

En la Academia, y fuera de ella, su aprendizaje fue llevándole a Villanueva hasta convertirse en su discípulo más directo, después de Isidro Velázquez. Sin embargo, López Aguado está ya lejos del neoclasicismo purista de Villanueva, si bien, y paradójicamente, estuvo siempre mucho más cerca de su maestro que el propio Velázquez en el sabio manejo de los volúmenes, en la sobriedad decorativa y en el tono monumental de su obra. Son estas tres características los elementos comunes a las obras más significativas de López Aguado.

Poco es lo que puede decirse de su actividad con anterioridad a 1808. Por una parte, sabemos que en calidad de Ayudante colaboró con Villanueva en Aranjuez en los años 1793-94, es decir, durante la estancia de Velázquez en Roma (37). En 1803 proyectó, a medias con Julián Barcenilla, la fachada de la Real Casa de los Expósitos, que se encontraba en la calle del Soldado esquina a la de la Libertad, obra que, a pesar de estar informada favorablemente por Villanueva, apenas si tiene interés, incluyendo su modesta portada. Mayor responsabilidad tuvo su limitada intervención en la reforma del Palacio de Villahermosa, en la Carrera de San Jerónimo con vuelta al Salón del Prado. Pertenece a la etapa en la que Aguado está bajo la directa influencia de Villanueva, quien como Arquitecto Mayor, informó positivamente, en abril de 1805, el proyecto de su discípulo,

(37) Vid. nota 9, p. 125.



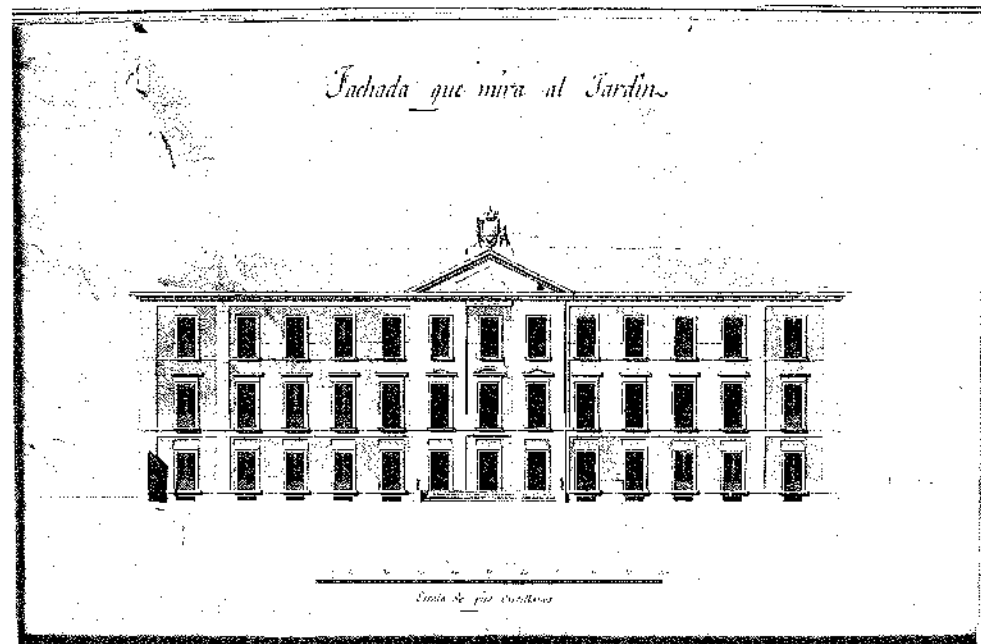
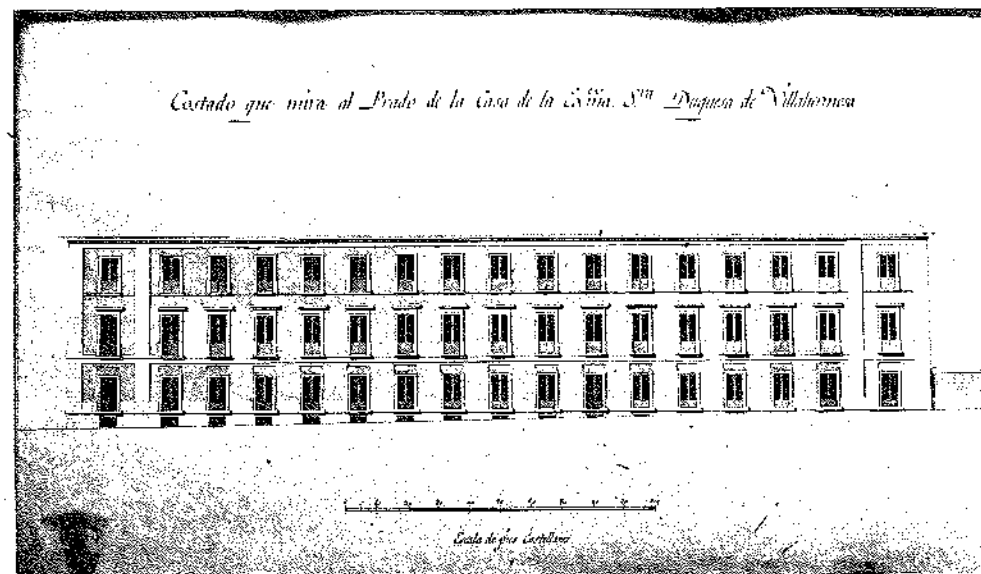
Antonio Lopez Aguado y Juan de Barcenilla: Fachada de la Real Inclusa.

el cual trabajaba a su vez sobre el proyecto inicial debido al arquitecto Silvestre Pérez (38). Que en aquella fecha Aguado había alcanzado ya un cierto prestigio nos lo demuestra el hecho de que era, desde octubre de 1799, Teniente Director de Arquitectura de la Academia, y desde marzo de 1805 Director de dicha Sección. El hecho de ostentar este alto cargo en la Academia influyó quizá en los duques de Villahermosa, quienes le encomendaron la terminación de su palacio, frente al de Medinaceli. La fecha de 1806 que figura en la fachada de la Carrera de San Jerónimo indica que Aguado debió de terminar muy pronto su cometido, ya que se trataba de añadir un piso más al edificio.

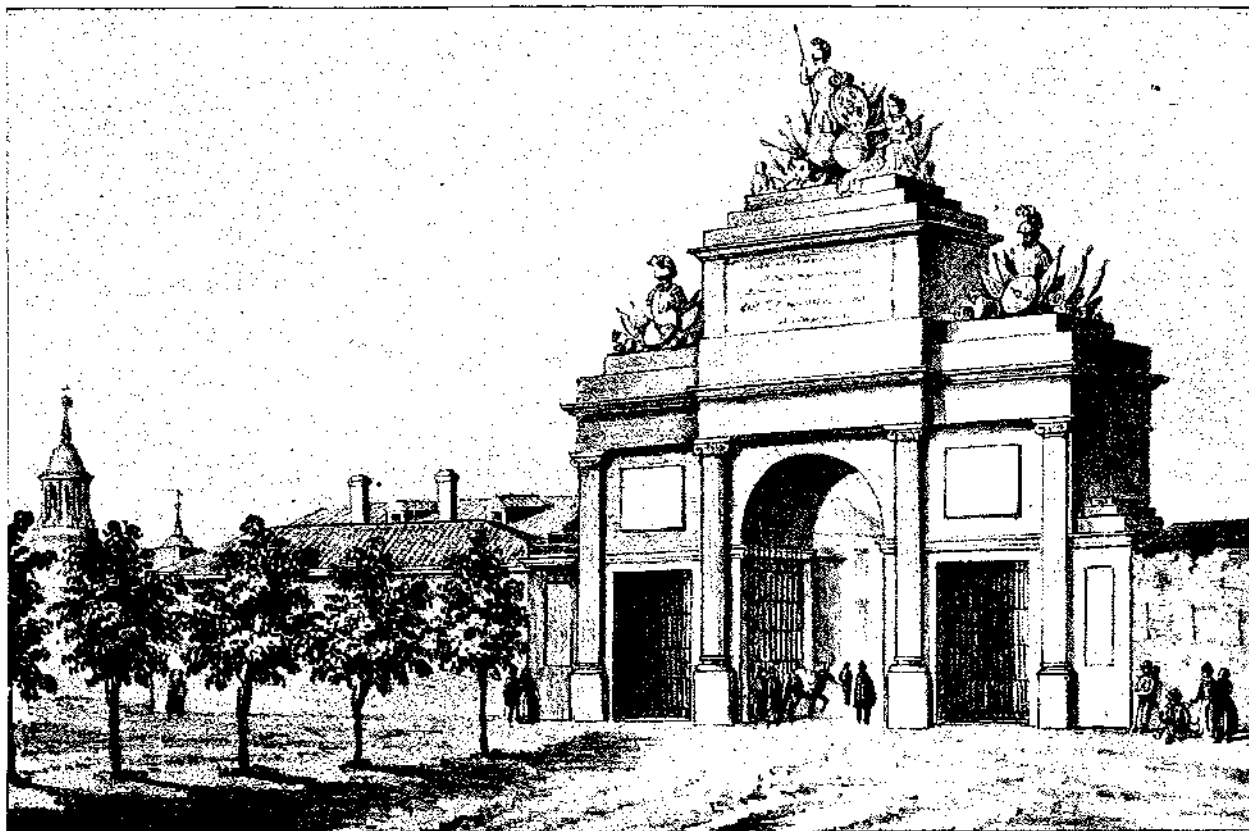
Nada importante conocemos de Aguado en los años siguientes, en los que la guerra alteró la vida del país, y en particular la de nuestro arquitecto, que se vio desplazado por Silvestre Pérez al frente de las obras de Madrid, como arquitecto que fue de José Bonaparte, y que pertenecía a su misma generación. Durante la breve resistencia de Madrid a las tropas napoleónicas, Aguado se ocupó de la fortificación de la zona del «Avapiés», y no se tienen noticias de él hasta 1813. En julio de aquel año, Aguado se dirigió a la Regencia, en Cádiz, solicitando la plaza de Arquitecto Mayor de los Reales Sitios, apoyándose en el hecho de ser Director de Arquitectura de la Academia y discípulo del fallecido Villanueva. El Consejo de Regencia accedió a la petición si bien advirtiéndole que temporalmente no tendría derecho a sueldo alguno (39). Al regreso del Monarca en 1814 se confirmaron por

(38) Los proyectos originales de Silvestre Pérez figuraron en la «Exposición del Antiguo Madrid», de 1926 (Vid. el «Catálogo», p. 320, n.º 1.056, y lám. XXXIX), mientras que los añadidos de López Aguado se conservan en el Archivo Municipal.

(39) Archivo del Palacio Real.
Expedientes personales, c.º 559/19.



Antonio López Aguado: El Palacio de Villahermosa.



Antonio López Aguado: *La Puerta de Toledo*.

Real Decreto «todos los destinos dados por la Regencia del Reino» (4-V-1814), por lo cual Aguado se sintió seguro en su preciado destino, si bien el propio Fernando VII, al propio tiempo, y a pesar de su Real Decreto, nombraba a Velázquez Arquitecto Mayor de los Reales Sitios, apoyando entonces a Aguado en su pretensión de ocupar la plaza de Arquitecto Mayor de Madrid.

En aquel año de 1813, en que Aguado reunió fugazmente en su persona los títulos de Arquitecto Real y Teniente de Arquitecto Mayor de Madrid —que ya lo era en vida de Villanueva—, presentó un proyecto de arco triunfal para recibir al «Soberano Congreso Nacional», que, procedente de Cádiz, haría su entrada en Madrid por la calle de Toledo. Tal fue el origen de la actual Puerta de Toledo, debida a la iniciativa del Ayuntamiento Constitucional. Como la llegada de las Cortes era inminente y no había tiempo para hacerla de fábrica, se dispondría un zócalo de piedra y sobre él un «armazón de madera y lienzos en bosquejo de pintura», que «fuese el modelo de la que debe realizarse» (40).

Así, la Puerta tuvo en su origen un marcado carácter de exaltación constitucional, si bien luego el Monarca se apropió de la dedicación, obligando al Ayuntamiento a variar la inscripción en bronce sobre el ático, una vez terminada la obra. En este sentido, contamos con un testimonio, hasta ahora inédito, de gran interés, como es el oficio que López Aguado traslada al Corregidor de Madrid, en junio de 1827, donde se lee lo siguiente: *«Con fecha 25 del corriente me dice el Sr. Dn. Juan Miguel de Grijalba lo que sigue: El Rey Nuestro Venerado Amo y Señor me manda entregue a V. S. la adjunta inscripción, que quiere S. M. se ponga en la*

(40) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, signatura 1-201-6: «Sobre nueva planta de la Puerta de Toledo; inclusión de varios monumentos en los cimientos de ella.»

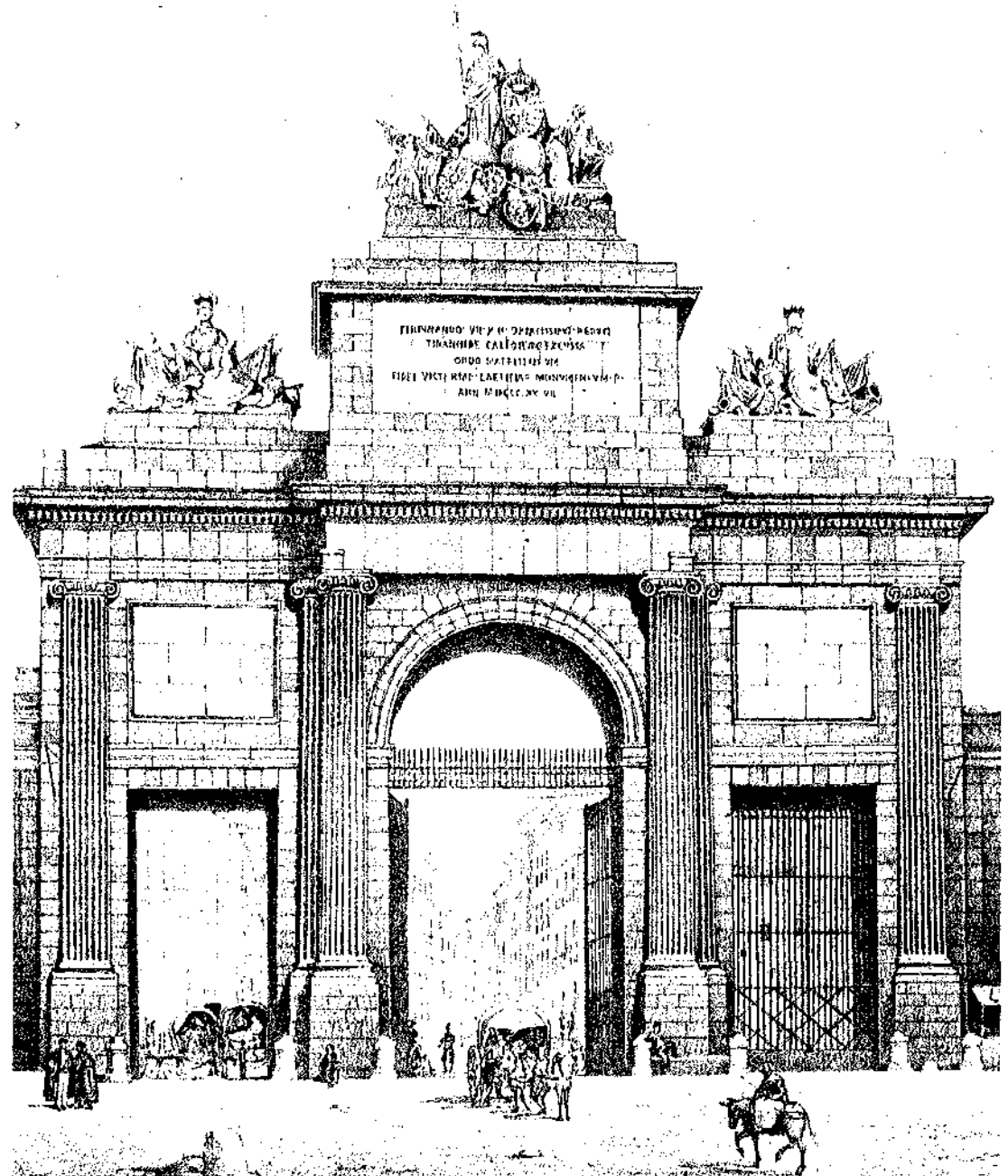
Puerta de Toledo. La latina en la parte exterior que mira al campo, y la traducción castellana en la que mira a la población. La ortografía será la que va indicada; los caracteres según elija el encargado . . . » (41).

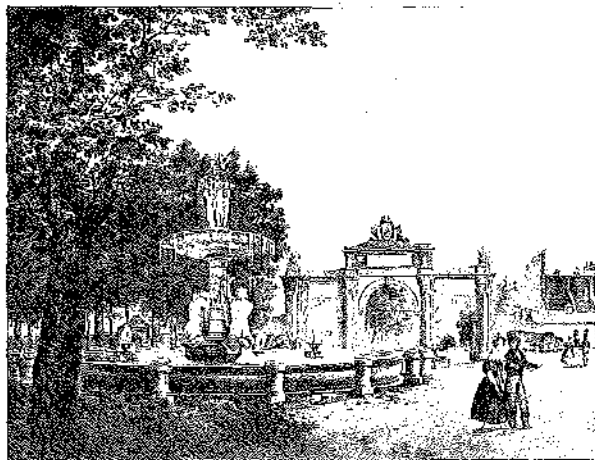
Las inscripciones propuestas, que difieren ligeramente de las que hoy podemos leer sobre la Puerta de Toledo, son las siguientes:

- a) Fernando 7.º, P.-P.-Optatissimo - reduci
Tirannide gallorum excussa
Ordo - matritensium
Fides - Victoriae - Laetitiae monumentum - P -
ANN. de 1827.
- b) A Fernando 7.º el deseado Padre de la Patria,
Restituido a sus pueblos
Esterminada la usurpación francesa
El Ayuntamiento de Madrid
Consagró este monumento
De fidelidad, de Triunfo, de Alegría
Año de 1827.

La provisión de fondos para la obra retrasó el comienzo de ésta, cuya primera piedra no se puso hasta octubre de 1817, y dos años más tarde llegaba hasta el arranque del arco central, habiéndose encargado ya entonces al escultor José Ginés los modelos para las esculturas. Las obras se terminaron definitivamente durante el Trienio Constitucional, reivindicando de nuevo los constitucionales para sí la dedicación de la Puerta, por lo que Aguado, que bajo la construcción había colocado inicialmente monedas e inscripciones relativas a la Constitución, sacándolas luego por una mina para colocar otras de Fernando VII, ahora de nuevo, entre 1820 y 1823, se vio obligado a poner testimonios de los constitucionales, pero esta vez en la clave del arco. Mas no pararía aquí este afán por capitalizar el triunfalismo del arco, y en 1824 Fernando VII hizo extraer aquellas

(41) Archivo del Corregimiento, sign. 1-199-3:
«Puertas, cercas y murallas».





Puerta de Atocha.

monedas y papeles para colocar otras del Monarca absolutista.

Pese a las duras críticas de que ha sido objeto, la Puerta de Toledo, hay que mantener sin vacilaciones que se trata de una obra monumental de primer orden y propia de un buen discípulo de Villanueva. Su robustez y la fuerza del ático central vienen exigidas por su emplazamiento, que desde lo alto domina la caída hacia el río, constituyendo un soporte urbano fundamental para el tridente formado por los paseos de Pontones, Ocho Hilos (hoy calle ancha de Toledo) y de los Olmos, que convergen ante la propia puerta. En el diseño, Aguado tuvo presentes algunos aspectos que proceden tanto de la desaparecida Puerta de San Vicente como de la de Alcalá, si bien introduciéndolos en un contexto propio que dan a la obra una fuerte personalidad.

Dentro de esta arquitectura conmemorativa, hay que aludir a otras obras menores de Aguado, proyectadas en 1814, para festejar la vuelta de Fernando VII y recordar a las víctimas del Dos de Mayo. Para celebrar el regreso del Monarca diseñó un arco triunfal sobre la desaparecida calle de la Almudena, muy cerca ya del Palacio Real. Su traza era muy sencilla, poniendo sobre todo énfasis en la alegoría que corona el arco (Fama-Abundancia-Paz), sin omitir la inevitable inscripción: «La cabeza del pueblo que fue osado / a insultar al tirano en su victoria / hoy rinde a su Monarca recobrado / homenaje de amor y eterna gloria.» Con el mismo motivo, Aguado revistió la desaparecida Puerta de Atocha con una arquitectura muy elemental, sobre la que colocó famas, glorias, triunfos, trofeos militares y demás elementos simbólicos al uso para este tipo de solemnidades. De mayor interés resulta en este año 14 el proyecto y ejecución del cenotafio en honor a los héroes del Dos de Mayo, que se llegó a levantar en el Prado. Se trataba

de un templete distilo, del consabido orden de Pestum, esto es, de un orden dórico griego arcaizante, cuya gravedad encajaba muy bien con el destino fúnebre del monumento. Sobre el frontón y metopas menudean los emblemas relativos a la muerte, todo ello en un diseño de gran pureza formal y simplicidad neoclásica, sin concesión alguna al sentimiento romántico, del que Aguado siempre se mantuvo distante. Así como Isidro Velázquez se dejó llevar por un cierto impulso romántico en las ocasiones que propiciaban la aventura del sentimiento, y muy particularmente en toda la arquitectura relacionada con la muerte, Aguado no supo o no quiso intentarlo. Sirva de ejemplo el catafalco que Aguado diseñó en 1817, con motivo de la muerte de la marquesa de Camarasa, y que se levantó en la iglesia del Noviciado de Jesuitas, donde la simple superposición de volúmenes decrecientes negaba toda la ecléctica verbosidad desplegada por Velázquez en modelos análogos (42).

Al entusiasmo inicial creado en torno a la vuelta de Fernando VII se debe la iniciativa de la Academia de San Fernando de convertir el palacio de Buenavista en un museo destinado a «Preciosidades artísticas», que llevaría el nombre de Museo Fernandino. El Rey acogió muy favorablemente esta idea; se encargó, en el mismo año de 1814, el proyecto a López Aguado. En realidad, se trataba de formar un museo donde colgar parte de las colecciones reales, colección de pinturas de la propia Academia, así como los cuadros que, procedentes de las incautaciones que se produjeron durante o después de la guerra, se habían ido almacenando en distintos puntos de Madrid. Igualmente se expondría allí una estimable colección de estatuas, sin olvidar tampoco las secciones de

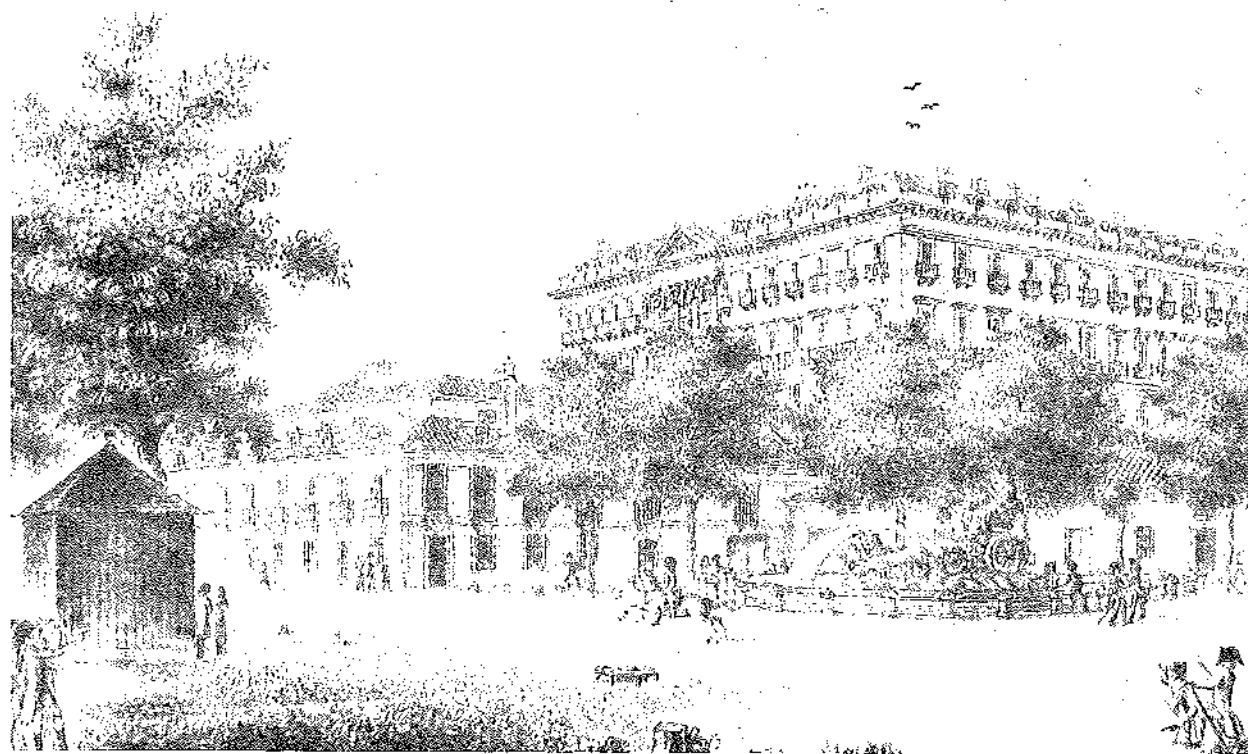
(42) S. SEBASTIÁN: «Arquitectura provisional neoclásica en Madrid», *Archivo Español de Arte*, 1972, n.º 178, páginas 167-171.

arquitectura y grabado. Muchos fueron los problemas que hubo que vencer, pero fueron sobre todo las dificultades legales, sobre la propiedad del edificio, y los económicos, por falta de liquidez de las arcas reales, las que impidieron dar fin al proyecto ya iniciado por Aguado (43).

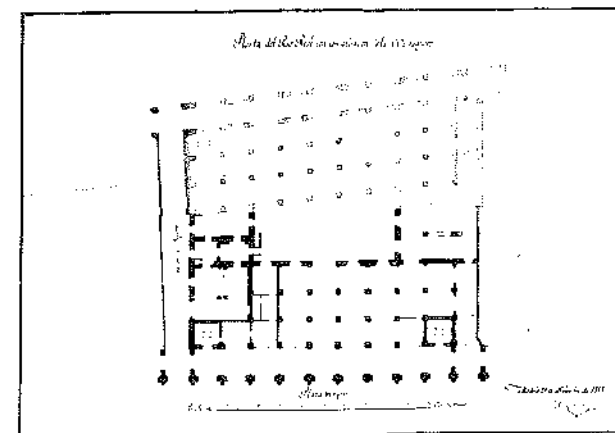
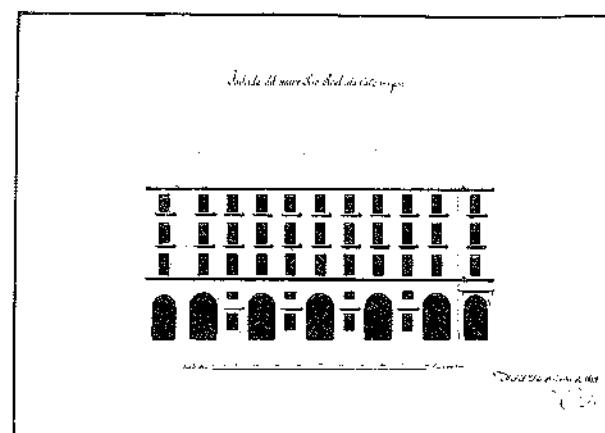
Sus dibujos muestran a un auténtico discípulo de Villanueva, siendo destacable, por encima del acondicionamiento interior, la solución dada a la difícil topografía del lugar, salvando los desniveles del terreno con rampas, jardines, muros de contención, en los que se abren nichos y fuentes, bóvedas, escaleras, cerramiento, etc., que demuestran ingenio y talento por parte de Aguado.

En la larga serie de proyectos que Aguado preparó y nunca se llevaron a efecto se encuentra uno de reciente localización y de gran importancia para Madrid, como lo sería el nuevo edificio para el Peso Real (1819), en la calle Mayor, a la espalda de la Casa de la Panadería y comunicada con ésta. La planta baja era diáfana, a modo de lonja, utilizando el viejo sistema de finos pilares tomado de la propia Casa de la Panadería. La fachada a la calle Mayor introducía un nuevo tema en los alrededores de la Plaza Mayor, al suprimir los pórticos adintelados y colocar en su lugar arcos separados por gruesos macizos en los que se abren huecos adintelados, que en algo podrían recordar la planta baja del palacio Civena Trissino de Palladio, en Vicenza. Por el contrario, las tres plantas superiores tienen un marcado carácter madrileño, con profusión de balcones, que encaja muy bien con la arquitectura doméstica de su entorno.

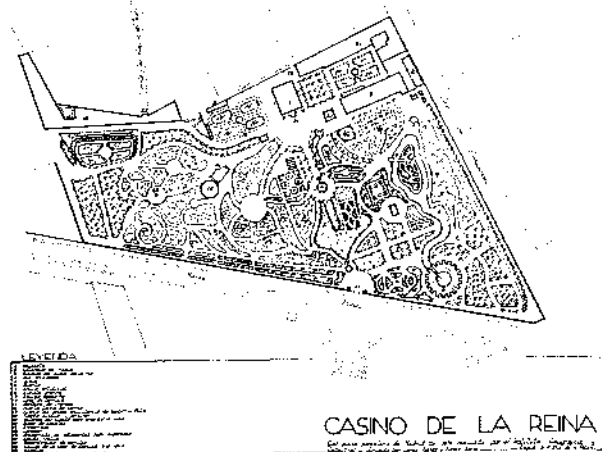
(43) V. DE SAMBRICIO: «El museo fernandino». *Archivo Español de Arte*, 1942, pp. 132-146, 262-283 y 320-335.



Pedro Arnal: *El Palacio de Buenavista*.



Antonio López Aguado: *Planta y alzado del Peso Real*.



Si bien López Aguado fue Arquitecto Mayor de Madrid, no por ello dejó de beneficiarse de un constante mecenazgo real, ya que al Museo Fernandino sucedieron otros encargos, algunos de ellos para fuera de la Corte, aunque vinculados a ella, como fueron los Baños Reales en Sacedón (Guadalajara), de 1817, o, lo que fue más importante, el diseño urbano de la nueva población de «La Isabela», a orillas del río Guadiela, cerca también de Sacedón, cuyo nombre recordaba el de su virtual fundadora doña Isabel de Braganza. Se trata de una ciudad-balneario con una distribución urbana muy tradicional, sobre la base de una red octogonal con su correspondiente plaza mayor, palacio real, casas de oficios, iglesia (la ya mencionada que diseñó Velázquez), cuarteles, baños y casas para los colonos. Las obras comenzaron en 1817, llevándose a cabo la planta general de la población y el edificio del palacio en un tiempo relativamente breve, ya que en 1826, por una Real Orden, «La Isabela» entraba a formar parte de los Reales Sitios. Su arquitectura, tanto la de los edificios singulares como la del caserío en general, respondía a una traza muy sencilla, animada por las plantaciones de arbolado en el costado oeste de la población, así como por los jardines situados entre ésta y el Guadiela (44). Dentro de esta actividad balnearia, Aguado dispuso igualmente unos Baños para la Reina en Solán de Cabras, provincia de Cuenca, si bien no conocemos la entidad de lo allí proyectado (45). Asimismo consta que intervino en los Reales Sitios del Pardo y de El Escorial (46).

(44) V. TRAVER: «El marqués de la Vega-Inclán», Castellón, 1965, pp. 216-218.

(45) Sobre toda esta actividad «menor», de López Aguado, vid. mi libro *Arquitectura y arquitectos madrileños* . . . , pp. 52 y ss. Vid. también N. CABRILLANA: «El autor y la fecha de un grabado del antiguo Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1968, volumen III, pp. 248-251.

Para la Reina doña Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, aún habría de trabajar de nuevo Aguado cuando, por encargo del Ayuntamiento, convirtió la antigua Huerta del clérigo Bayo en aquel bello capricho, hoy también desaparecido, que se llamó Casino de la Reina, al final de Embajadores, frente a la Fábrica de Tabacos. Allí, entre 1817 y 1818, hizo Aguado delicadas arquitecturas de jardín, siendo especialmente notable la monumental puerta de ingreso a la posesión y que aún podemos ver hoy como entrada principal de los Jardines del Retiro, en la Plaza de la Independencia, frente a la Puerta de Alcalá. En ella volvemos a encontrarnos al discípulo de Villanueva (47), con cuya arquitectura hubo de tener un continuo y obligado trato en aquellos años posteriores a la guerra, ya que fue López Aguado, y no Isidro Velázquez, quien tuvo a su cargo la consolidación, restauración y terminación parcial de obras como el Museo de Ciencias y el Observatorio Astronómico (48).

(46) Archivo del Palacio Real.

Expedientes personales, c^a 559/19.

«S. A. se ha dignado conceder a el arquitecto Dn. Antonio López Aguado, ocho reales de vellón diarios por correr con las obras, y demás que ocurran en las casas que le pertenecen en los Rs. Sitios del Pardo, y Sn. Lorenzo; y sesenta y un reales quatro maravedises más al mes, por las que se ofrezcan en las de Aranjuez, en los mismo términos que obtuvo dichos encargos Dn. Juan de Villanueva su antecesor . . . » (12-I-1816).

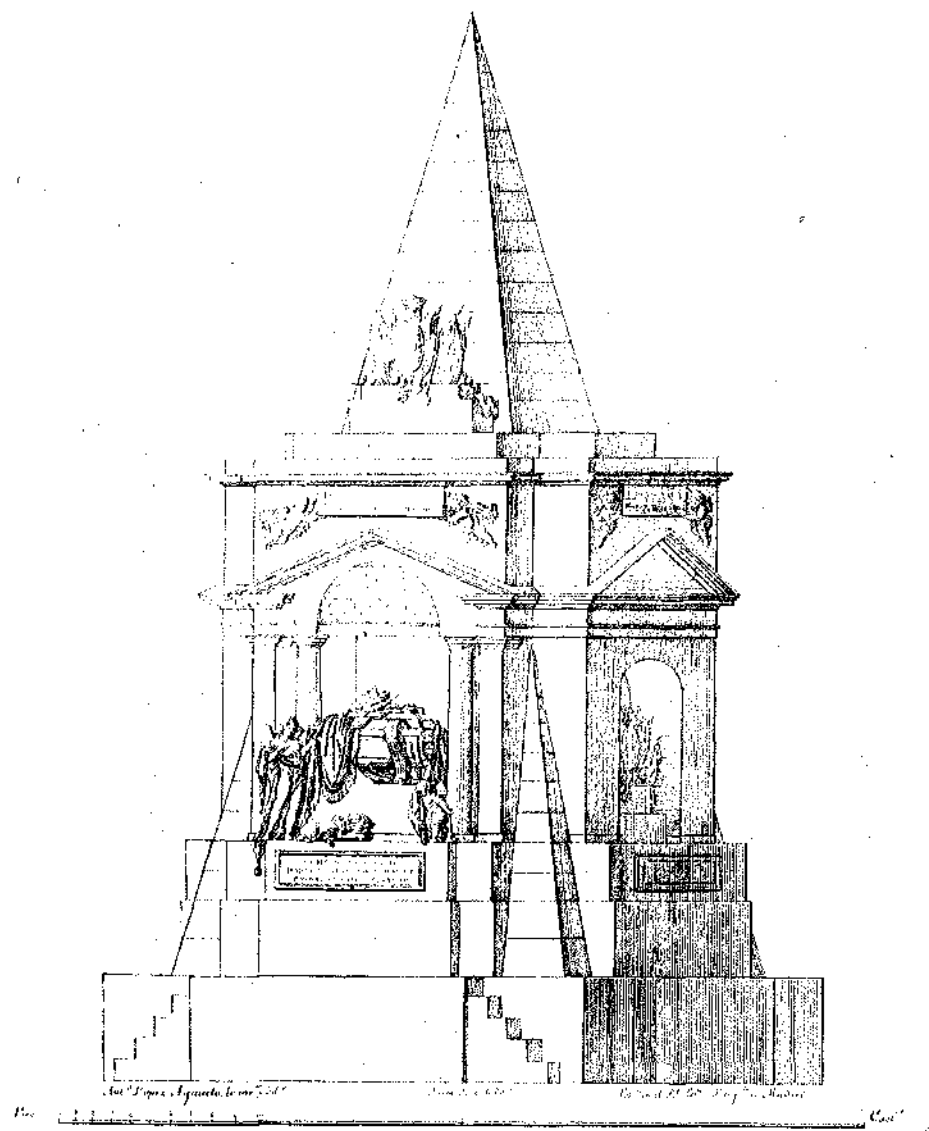
(47) P. NAVASCUÉS: «Casas y jardines nobles de Madrid», *Jardines clásicos madrileños*, Madrid, Museo Municipal, 1981, pp. 122-124.

(48) Archivo del Palacio Real.

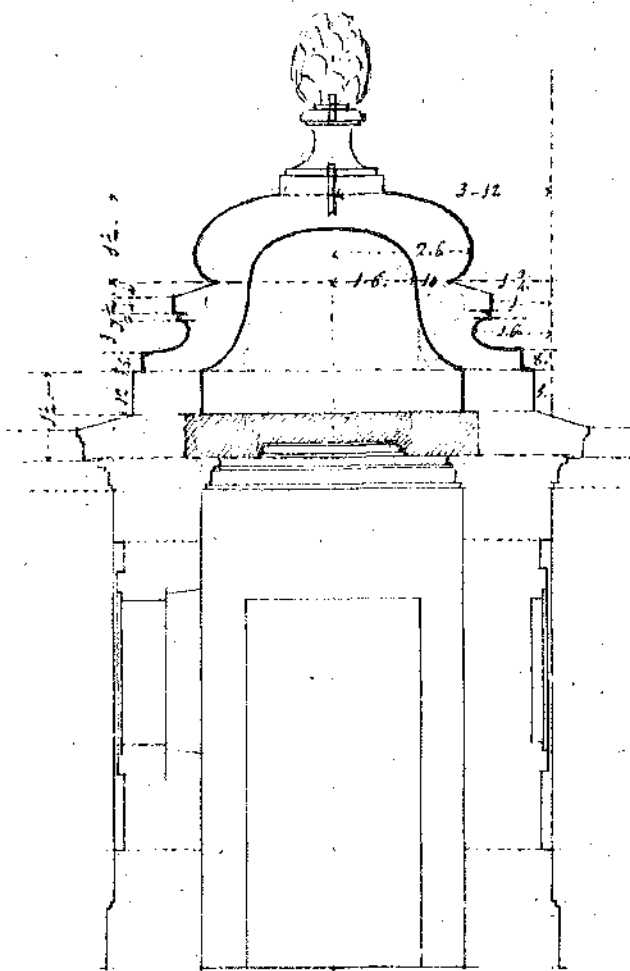
Expedientes personales, c^a 559/19.

En una carta de Aguado al rey, con fecha de 22 de noviembre de 1823, se lee:

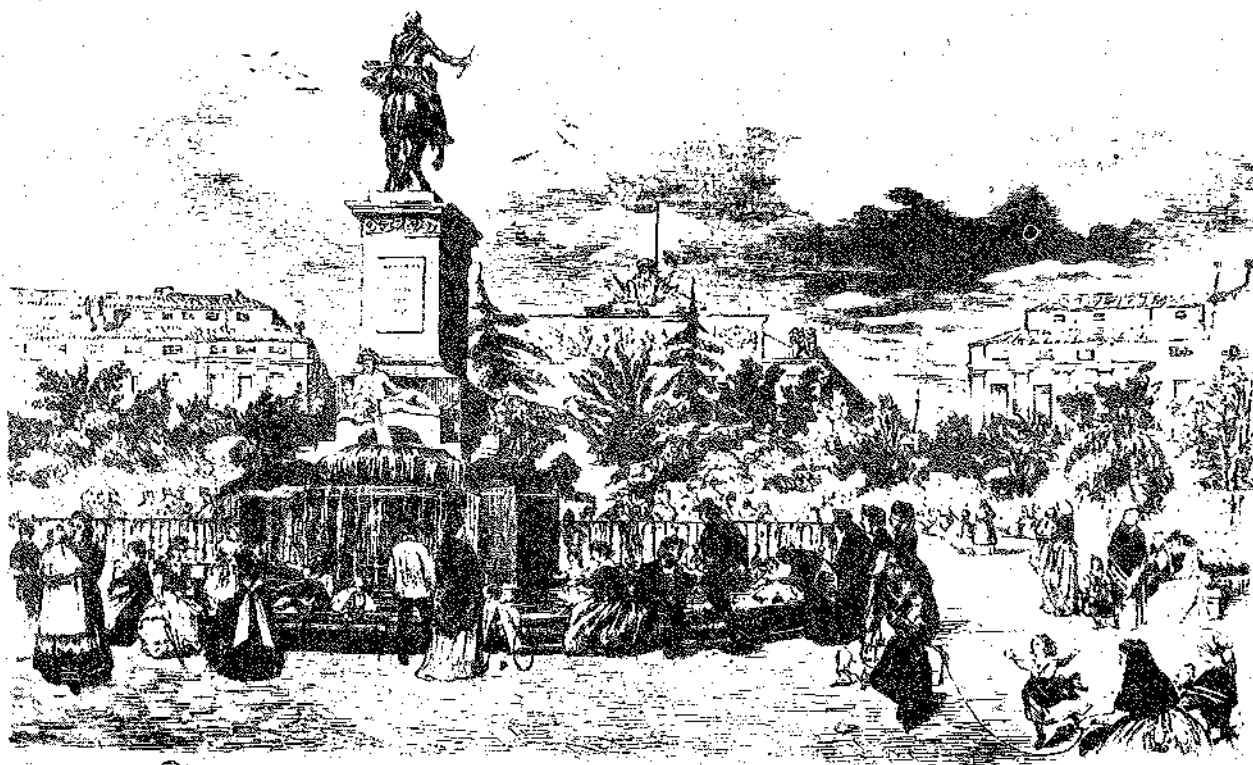
«En atención a estar desempeñando las comisiones que V. M. puso a su cuidado, de las Reales Obras del Museo, Observatorio Astronómico, Coliseo de la plaza de Oriente, nueva población de la Isabela, Baños de Sacedón y Casino de la Reina . . . »



Vista del Catigileo mandado erigir por S.M. el R.D. FERNANDO VII. para las R. Escuelas del General Rey de las dos Sicilias D. FRANCISCO Leoborador en la R. Iglesia de S. Pedro de esta Corte, en 4 de febrero de 1854



Anónimo: Garita del Jardín Botánico.



Madrid. - Plaza de Oriente. 1883.

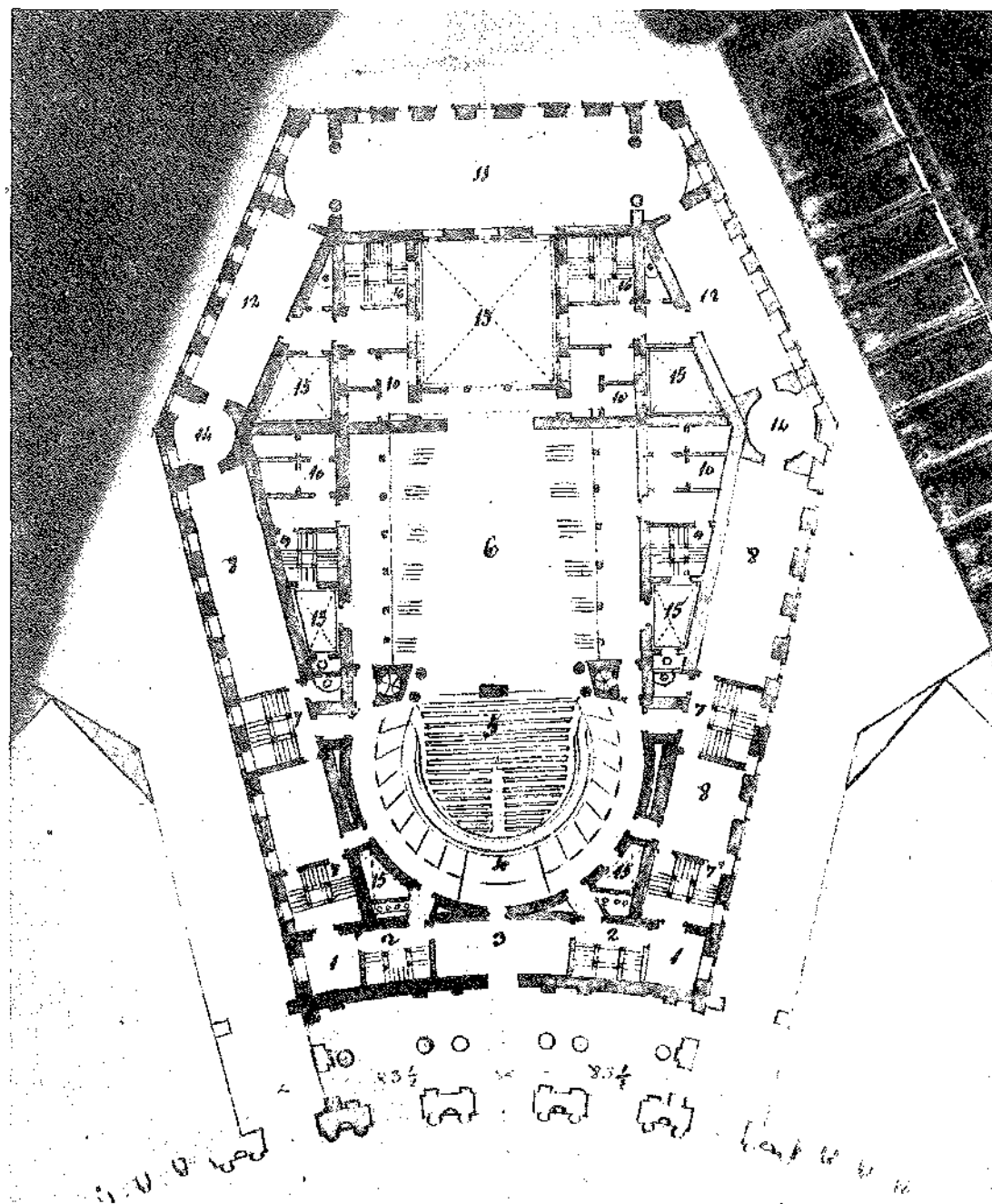
Se ha dejado para el final la obra de mayor empeño de nuestro arquitecto, el Teatro Real. El antiguo teatro de los Caños del Peral, que siempre había sido de pobre arquitectura, dejaba ya mucho que desear a comienzos del siglo XIX, antes incluso de producirse la guerra. De ello es testimonio suficiente la carta que Juan de Villanueva envía en 1807 al Corregidor de la Villa, dando cuenta de los reparos que nuevamente debían hacerse aquel año en el teatro de los Caños, advirtiendo «el escrúpulo que causa el indecente aspecto exterior de aquel edificio» (49). A los pocos meses se produjo la ocupación francesa, y durante este tiempo el teatro sirvió aún de espantoso escenario en una situación absolutamente precaria. Por otro lado, José Bonaparte, con su arquitecto Silvestre Pérez, derribó cuantos edificios había entre el Palacio Real y el teatro, para formar la futura Plaza de Oriente, con lo cual quedaba aún más al descubierto la elemental arquitectura de aquél, que ahora se miraba frente al imponente Palacio Real. Vuelto Fernando VII en 1814, una de las preocupaciones iniciales del Monarca fue la de adecentar aquel paraje y demoler el ya casi ruinoso teatro de los Caños, como se llevó a cabo cumpliendo una Real Orden de 7 de enero de 1817. De este modo, eran dos las actuaciones urgentes que había que emprender: de una parte, la ordenación de la plaza, y de otra, la construcción de un nuevo teatro. Necesidades ambas que, con acierto, se sumaron en un proyecto único, si bien con dos arquitectos distintos. El teatro correría a cargo de López Aguado, mientras que la obra de la plaza, con sus edificios correspondientes, recaería, según ya se ha visto, sobre Isidro Velázquez. El proyecto de conjunto tenía grandes posibilidades de éxito, máxime cuando los dos

(49) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, signatura 3-107-16: «Carta de Villanueva al Corregidor de Madrid» (25-X-1807).

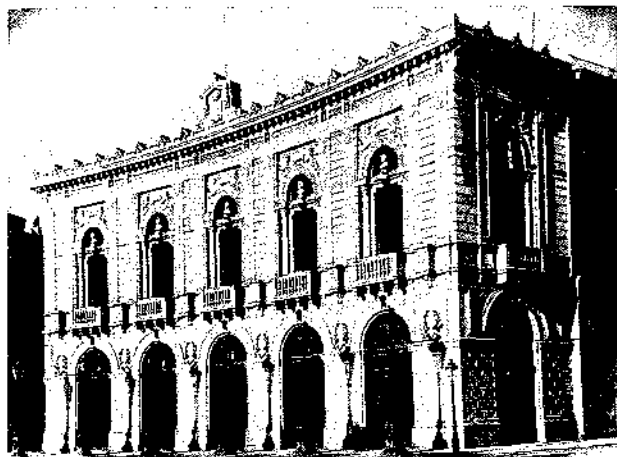
arquitectos eran los discípulos señalados de Villanueva; sin embargo, la realidad fue muy otra, y no por causa de los arquitectos, sino por la penuria de las arcas reales y municipales, a lo que hubo de sumarse una mala administración, produciéndose constantes interrupciones, que acabaron haciendo inviable el proyecto de la plaza y alargando en exceso el proceso constructivo del teatro (50).

Las obras del teatro no comenzaron hasta abril de 1818, es decir, todavía en vida de la Reina Isabel de Braganza, a quien muy posiblemente se debe también la iniciativa del Teatro Real. En favor de ello contamos con la existencia de uno de los primeros proyectos de la Plaza de Oriente (1817), firmado de su mano, como si se tratara de una aprobación real, en el que aparece por vez primera la idea del Teatro Real presidiendo la plaza. López Aguado imaginó inicialmente un teatro de planta verdaderamente singular a modo de ojo de cerradura, con una fachada principal semicircular y otra posterior plana, que, en cierta manera, guardaban analogías formales con las dos plazas que ambas tenían ante sí. Dichas analogías se llevaron incluso al interior, donde la platea era de planta circular —como la Plaza de Oriente—, y el cuerpo de la escena rectangular, como la futura Plaza de Isabel II, que entonces se encontraba en proceso de reordenación. De este proyecto primero, Aguado abandonó la caprichosa forma perimetral de la planta, para adecuarla a la que tiene en la actualidad, que dibuja una especie de ataúd. Si bien esta disposición puede juzgarse extravagante, tiene una razón de índole urbana nada despreciable al hacer del centro de las dos plazas contiguas, el punto de coincidencia de la prolongación de las

(50) Para la posterior historia del teatro hasta su inauguración, vid. M. J. DIANA: *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, 1849.



Antonio López Aguado: *Planta del Teatro Real*.

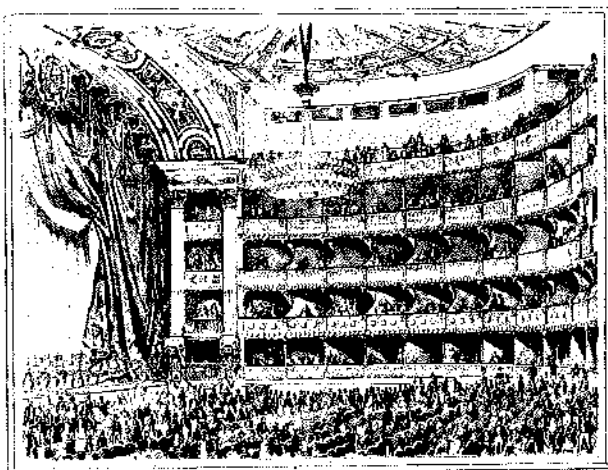


líneas de fachada laterales, con una geometría de gran sencillez, que al propio tiempo permitía asegurar la circulación en su alrededor.

Aguado siguió trabajando en la distribución del edificio que se pretendía «compitese con los mejores de Europa y fuese el mayor de los que existen» (51). Sin embargo, la ambición del empeño estaba en contradicción con la situación económica y general del país, que no permitió un ritmo de mantenimiento en la consecución de las obras, hasta el punto de que transcurrieron varios decenios antes de poderse inaugurar el teatro, cuando hacía ya mucho tiempo que sus mentores, Fernando VII y la Reina Isabel de Braganza, y el arquitecto López Aguado habían muerto. No obstante, así como la Plaza de Oriente no llegó nunca a cristalizar, el teatro consiguió mantener su carácter monumental y excepcional que hicieron de él uno de los mejores coliseos de la Europa del siglo XIX, figurando entre las salas más capaces de su tiempo, sin omitir las excelentes condiciones acústicas «sin las cuales es ilusoria la perfección de un teatro», como apunta Aguado en su Memoria de 1827.

Aunque la distribución general de la planta sufriría algunas modificaciones, desde muy pronto quedó fijada en sus líneas generales. Conocemos un proyecto, quizá el primero, en que se analizan detalladamente las divisiones interiores que responden al programa ideado por Aguado, distinguiendo muy bien los diferentes usos que cada parte del teatro iba a tener. Las razones principales eran la reservada al Rey, la del espectáculo y la

destinada a la acción teatral, además de una zona con ingreso propio que incluía un magnífico salón circoagonal destinado a bailes y conciertos de cámara. La que podría denominarse zona real, ligada de forma inmediata a la Plaza de Oriente, comprendía el acceso por la fachada principal y dos escaleras gemelas flanqueando el vestíbulo. A través de ellas se accedía a la zona reservada de la planta noble, destinada a las piezas de descanso de la familia real. Aquéllas, a su vez, se abrían a la Plaza de Oriente a través de la gran logia columnada del proyecto original, reducida luego a una sencilla terraza descubierta. El público tenía también su entrada por esta fachada principal, especialmente el que ocupaba la platea y la primera serie de palcos o aposentos, ya que el acceso a los tres pisos altos, también de palcos, y a la tertulia o paraíso, se producía por dos juegos de escaleras que arrancan de sendas puertas abiertas a las calles laterales. La platea dibujaba en planta una forma elíptica, en el primer proyecto, y después de tener una forma circular en un segundo diseño, terminó reflejando una disposición característica en herradura. En este proceso de transformación fue ganando superficie la platea, con el consiguiente aumento de localidades, lo cual hacía más rentable la explotación del teatro. Dicho incremento se hizo en gran medida a costa de la escena, la cual, en un primer momento, doblaba en profundidad a la platea, mientras que en la ejecución final llegaron a tener valores iguales. Intimamente ligado a la escena se halla el gran patio posterior, que permitía prolongar y multiplicar los efectos de perspectiva, con fondos de luz natural en los «grandes espectáculos» (Aguado). La idea de este patio pudiera derivar de uno de los grabados de Milizia de su «Trattato completo, formale e materiale del Teatro» (Venecia, 1794).

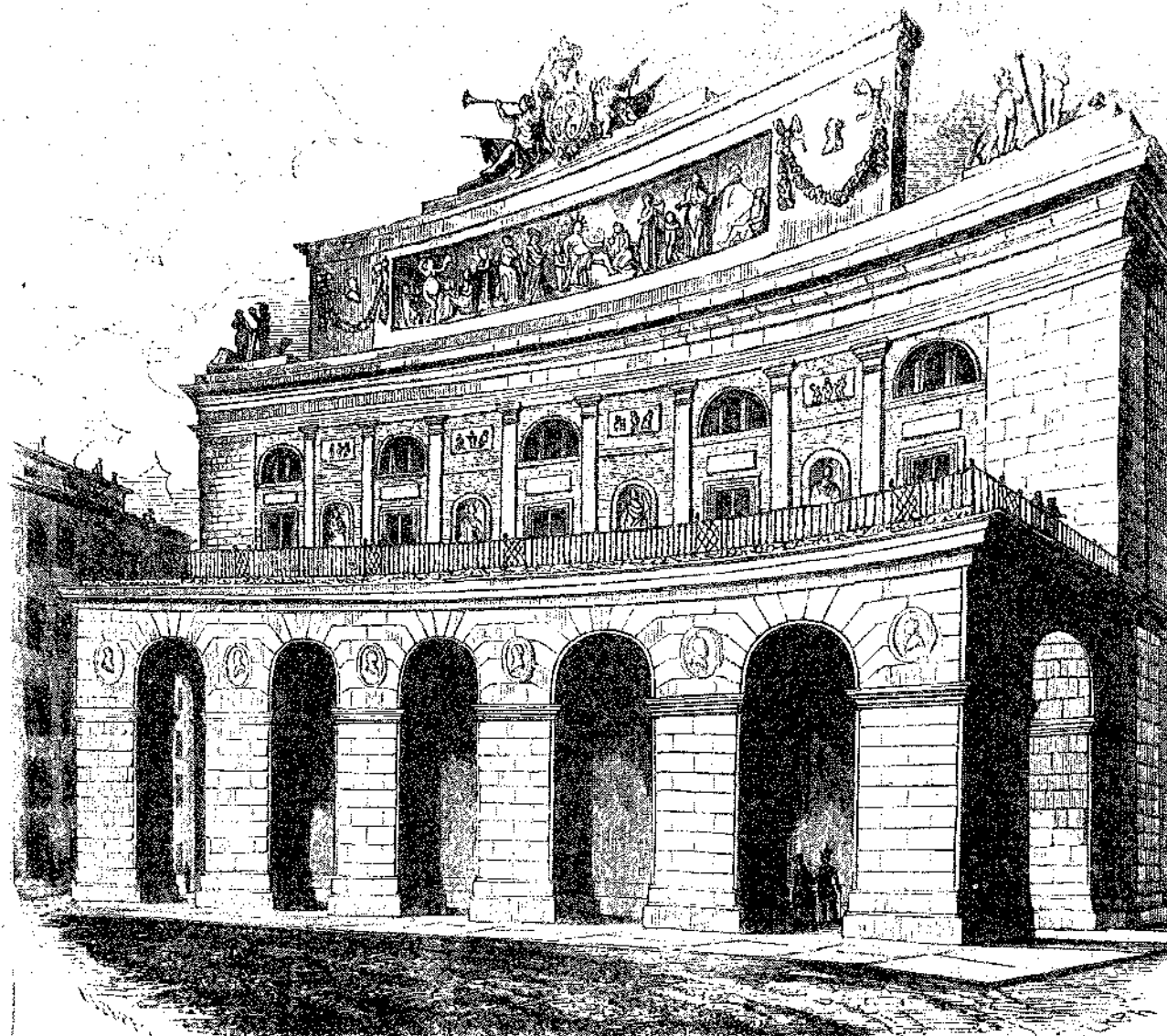


Antonio López Aguado: *Fachada e interior del Teatro Real.*

(51) Archivo Histórico Nacional, Diversiones Públicas, sign. 11.378/4: «Descripción del Teatro Real, de Madrid, por su arquitecto don Antonio López Aguado, 24 de enero de 1827.» Debo el conocimiento de este precioso documento al arquitecto Angel Luis Fernández, quien prepara su tesis doctoral sobre teatros madrileños del siglo XVIII.

De gran interés es asimismo el cuerpo del teatro que preside la actual Plaza de Isabel II, que tenía un funcionamiento autónomo con una magnífica fachada de recio dibujo neoclásico en su cuerpo bajo, de algún modo inspirado en el cuerpo toscano del Coliseo de Roma.

Aguado murió en 1831 sin poder ver terminado el teatro, haciéndose cargo de esta obra el arquitecto Custodio Teodoro Moreno (1780-1854), a quien se debe el magnífico modelo en madera del teatro, fiel al proyecto de Aguado, y el extraordinario modelo, también a escala, de la gran armadura que habría de salvar el gran vano del patio de butacas. Si bien Moreno no llegó a ser discípulo directo de Villanueva, estuvo, en cambio, en estrecho contacto con sus discípulos preferidos e incluso le tocó en suerte intervenir decisivamente en alguna obra del maestro, como sucedió en el Oratorio de Caballero de Gracia, donde Moreno diseñó la fachada que hoy podemos ver (52). El nombre de López Aguado aún tardaría algún tiempo en extinguirse, ya que su hijo Martín (53) seguiría la profesión del padre, prolongando un tardío clasicismo de carácter romántico hasta casi el final del reinado de Isabel II (54).



Madrid. - El Teatro Real en 1853.

(52) P. NAVASCUÉS: *Arquitectura y arquitectos madrileños*. . . , pp. 59-63.

(53) Antonio López Aguado había casado dos veces y su hijo Martín (1796-1866), fue fruto de su primer matrimonio. Vid. Archivo de la Academia de San Fernando, sign. 1-44.

(54) P. NAVASCUÉS: «El Capricho», *Jardines clásicos madrileños*, Madrid, Museo Municipal, 1981, pp. 133-150.